سازمان مدیریت و برنامه ریزی
استان هرمزگان

دانشگاه هرمزگان

مجموعه

مقالات هم اندیشی

زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم



به کوششِ دکتر سعید حسام پور

مهندس حسین ملکوتی

مجموعه مقالات هم اندیشی

زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم

به کوشش
دکتر سعید حسام پور
مهندس حسین ملکوتی



هم اندیشی زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم
دانشگاه هرمزگان

سازمان های حمایت کننده:

سازمان مدیریت و برنامه ریزی استان هرمزگان
بنیاد ایران شناسی
شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی
اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی هرمزگان
پژوهشکده ی هرمز
استانداری هرمزگان
شورای اسلامی شهر بندر عباس

ISBN 964-7235-44-5



بسم الله الرحمن الرحیم

مجموعه مقالات برگزیده ی هم اندیشی زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم

دانشگاه هرمزگان

به کوشش

دکتر سعید حسام پور

مهندس حسین ملکوتی

همایش هم اندیشی زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم(۱۳۸۳ بندرعباس):
مجموعه مقالات برگزیده ی هم اندیشی زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم/به
کوشش سعید حسام پور، حسین ملکوتی – تهران: دانشگاه هرمزگان،۱۳۸۳.
پ، ۳۵۵ ص: جدول.
ISBN:964-7235-44-5: ۲۵۰۰۰ ریال
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه:ص. ۳۵۴-۳۵۳.
۱-ادبیات فارسی-- قرن ۹ق-- تاریخ و نقد- -کنگره ها. ۲ شعرفارسی- -
قرن ۹ق تاریخ و نقد- -کنگره ها. الف . حسام پور،سعید،۱۳۵۰- ،گردآورنده.
ب.ملکوتی حسین، ۱۳۵۴- ،گردآورنده.ج.دانشگاه هرمزگان.د.عنوان.
PIR ۳۴۹۱/۸هـ ۸فا/۹۰۳۳.
۱۳۸۳
کتابخانه ملی ایران ۴۱۲۲۶-۸۳م

نام کتاب : مجموعه مقالات برگزیده ی هم اندیشی زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم
به کوشش دکتر سعید حسام پور - مهندس حسین ملکوتی
نام سازمان : دانشگاه هرمزگان
ناشر: انتشارات دانشگاه هرمزگان
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
نوبت چاپ : اول، اسفندماه ۱۳۸۳
صفحه آرایی : مهندس سید علی دانش نیا - مهندس حسن زارعی
طراحی جلد: نیکو یکه باش
چاپ و صحافی : کبریا ۶۷۱۲۸۸۸
لیتوگرافی : سعید ۷۵۳۹۱۷۴
شابک: ۵-۴۴-۷۲۳۵-۹۶۴
قیمت: ۲۵۰۰۰ ریال

* این کتاب با اعتبارات سازمان مدیریت و برنامه ریزی استان هرمزگان چاپ شده است.

مسئولین و همکاران محترم برگزارکننده

رئیس افتخاری هم اندیشی — دکتر مهدی ایرانمنش

دبیر هم اندیشی — دکتر سعید حسام پور

دبیر برنامه ریزی و امور علمی هم اندیشی — دکتر احسان کامرانی

دبیر اجرایی هم اندیشی — مهندس حسین ملکوتی

و با تشکر از دکتر احمد نوحه گر معاونت محترم پژوهشکده هرمز و همکارانشان

اعضای محترم شورای علمی هم اندیشی

دکتر رضا انزابی نژاد، استاد دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر ابوالقاسم رادفر، استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر میر جلال الدین کزازی، دانشیار دانشگاه علامه ی طباطبایی

دکتر کاووس حسن لی، مدیر محترم گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

دکتر احمد امیری خراسانی، مدیر محترم گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

آقای علی اصغر محمدخانی، دبیر محترم شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی

دکتر اسدالله نوروزی، مدیر محترم گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

دکتر سعید حسام پور، استادیار دانشگاه هرمزگان

کمیته ی اجرایی هم اندیشی

مهندس حسین ملکوتی

مهندس فضل الله آقا محمدی

مهندس حسن زارعی

مهندس سید علی دانش نیا

محمد حسین برقی شهری

کمیته ی پشتیبانی

اعظم برامکی

مسعود برفروشان

پرستو پوررضوی

فرشته فارسی

کمیته ی امور رایانه و اطلاع رسانی

مهندس حسن زارعی

مهندس سید علی دانش نیا

کمیته ی حروف چینی ، نشر و چاپ

پروانه زارعی پور

طاهره سمیعی

رضا سلمانی

منیره شجاعی

فرشته فارسی

کمیته ی تدارکات

مسعود اکبری

حسن بهمن زاده

محمد پیشدار

حسن عبداللهی

فهرست مطالب

عنوان — صفحه

فهرست مطالب

عنوان | صفحه

به نام خداوند جان و خرد

پیشگفتار

در بررسی و واکاوی مؤلفه های شکل گیری هویت ملی و فرهنگی، زبان و ادبیات نقشی بنیادین دارد و در این باره هر چه بیشتر درنگ و تأمل شود بر غنای هویت ملی و باروری آن افزوده خواهد شد، هم از این رو درک و فهم موقعیت زبان و ادبیات گذشته و عوامل موفقیت و ناکامی آن وظیفه ای سترگ است که می توان با انجام سُخته و پخته ی این مهم، شرایط بهتر و دل انگیزتری را برای ادبیات امروز رقم زد؛ چه در دنیای کنونی که زبان های بسیاری در فرایند جهانی شدن می میرند و نابود می شوند، پاسداری از زبان و ادبیات، وظیفه ای همگانی و رسالتی است ملی و بی گمان انجام چنین وظیفه ای بیش از هر چیز، عزم و اراده ی همه جانبه و همیشه ی نهادهای فرهنگی و علمی به ویژه دانشگاه و دانشگاهیان این مرز پرگهر را می طلبد، از این رو دانشگاه هرمزگان با توجه به تجربه ی برگزاری هفت دوره همایش سالانه ی زبان و ادبیات فارسی در فاصله ی سال های ۷۲ تا ۷۸ به رغم مشکلات مالی و نبود امکانات کافی، بر آن شد تا این وظیفه را به اندازه ی توان خود به انجام رساند.

هیئت رئیسه دانشگاه برای برگزاری بهتر و سنجیده تر دوباره ی هم اندیشی، از برخی پژوهشگران و استادان بنام و صاحب اندیشه درخواست کرد تا با تشکیل شورای علمی هم اندیشی، از دانش و تجربه ی ارزشمند آنان بهره برد.

شورای علمی با توجه به اینکه، دانشگاه هرمزگان در دوره های گذشته سیر تاریخی زبان و ادبیات فارسی را تا قرن هشتم بررسی و تحلیل کرده بود، به این نتیجه رسید که در ادامه ی همایش های سالانه ی گذشته، در سال جاری زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم از جنبه های گوناگون واکاوی شود و ان شاء الله با یاری مسؤولان دانشگاه در سال های بعد این سیر تا دوران معاصر ادامه یابد.

گفتنی است از آن جا که متأسفانه به زبان و ادبیات فارسی از سده ی هشتم به بعد آن گونه که باید توجه نشده است، شورای علمی تصمیم گرفت محورهای اصلی هم اندیشی محدود به سده ی نهم باشد تا به یاری تحقیقات پژوهشگران علاقمند قدری از ابهامات موجود در باره ی زبان و ادبیات فارسی این سده برطرف شود.

پس از تصمیم نهایی شورای علمی درباره ی چگونگی برگزاری هم اندیشی، نخستین فراخوان در آغاز مهرماه و دومین آن در اواسط دی ماه به مراکز گوناگون علمی و پژوهشی کشور ارسال شد. شورای علمی بر اساس نظر داوران محترم، از میان بیش از یکصد مقاله ی پژوهشی رسیده، بیست و نه مقاله را برای ارائه در هم اندیشی و چاپ در مجموعه مقالات برگزید.

در پایان برخود لازم می دانم از یاری و مساعدت همه جانبه ی ریاست محترم دانشگاه آقای دکتر مهدی ایرانمنش و دیگر اعضای هیئت محترم رئیسه، آقای دکتر سید محسن مرتضوی، معاونت محترم اداری و مالی، دکتر جمشید خورشیدی، معاونت محترم آموزشی، دکتر احسان کامرانی، مدیر کل محترم پژوهشی و دبیر برنامه ریزی و امور علمی هم اندیشی و دکتر احمد نوحه گر، سرپرست محترم پژوهشکده ی هرمز و رؤسای محترم دانشکده های

علوم انسانی، علوم پایه و فنی مهندسی دانشگاه برای برگزاری هر چه بهتر و به سامان تر هم اندیشی سپاسگزاری نمایم.

هزینه های دبیرخانه علمی، حروفچینی و چاپ کتاب مقالات را سازمان مدیریت و برنامه ریزی استان هرمزگان تقبل نموده اند، که جا دارد از حمایت های مادی و معنوی ریاست محترم آن سازمان، جناب آقای طالب زارع و همکاران محترم شان تشکر و قدردانی نمایم.

هم چنین از اعضای محترم شورای علمی هم اندیشی و تمامی داوران مقالات و از تمامی استادان، کارکنان، دوستان و دانشجویان گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان که در برگزاری هر چه بهتر این هم اندیشی و آماده سازی کتاب مقالات هر یک به گونه ای و فراتر از وظیفه ی خود دبیرخانه هم اندیشی را یاری دادند، بویژه دکتر کاووسی حسن لی، مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز که در شکل گیری و سامان دهی شورای علمی و تنظیم برنامه های گوناگون هم اندیشی نقشی ویژه داشت و مهندس حسین ملکوتی، مدیر کل محترم امور اداری و دبیر اجرایی هم اندیشی، مهندس حسن زارعی معاون مدیرکل محترم امور اداری، مهندس سید علی دانش نیا، سرپرست محترم روابط عمومی، جواد دهقانیان دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، رضا سلمانی و مسعود برفروشان و هم چنین خانم ها پرستو پوررضوی، اعظم برامکی و منیر شجاعی صمیمانه سپاسگزارم.

در خاتمه با پوزش از تمام کاستی ها و سپاس از خطا پوشی همه ی بزرگواران، از آفریدگار هستی برای جامعه علمی کشور، شکوفایی، سرفرازی، پویایی، سلامتی و توفیق روزافزون را خواهانم.

با سپاس فراوان

دکتر سعید حسامپور

دبیر هم اندیشی

تمثیل و داستان در " عقل و عشق " صائن الدین اصفهانی

دکتر صابر امامی*

چکیده

مقاله حاضربه بحث ازتمثیل وداستان پردازی،درانطباق با متنی از قرن نهم می پردازد.دربخش اول مقاله ضمن تعریف وشناسایی تمثیل بااستناد به آرای متفکران داخلی وخارجی، به فرق های اساسی تمثیل با نماد اشاره می شود و همه این فرازها ، درارتباط با تمثیل پردازی صائن الدین علی بن محمد اصفهانی نویسنده قرن نهم در داستان"عقل وعشق"بسط داده می شوند. نویسنده با اثبات تمثیلی بودن اثر ، که به اشتباه بعضی آن را نمادین خوانده اند ، در بخش دوم مقاله به بررسی داستان پردازی صائن الدین می پردازد دربخش دوم با مرور و بررسی عملکردعناصر قصه،در متن روایت ، درنهایت ثابت می شود که حضور زبان فخیم و متکلف راوی که خود نویسنده می باشد، مانع از ارتباط سهل و راحت خواننده با متن می شود.

واژه های کلیدی : تمثیل ، نماد،خودآگاه، ناخودآگاه ، ظاهر، باطن ، درونمایه ، پیرنگ،شخصیت ، گفتگو.

مقدمه

شمس قیس تمثیل را نوعی استعاره می داند: "وآن هم از جمله استعارات است، الا آن که این نوع استعارتی است به طریق مثال، یعنی چون شاعرخواهد که به معنی ای اشارتی کند، لفظی چند که دلالت برمعنی دیگرکند، بیارد و آن را مثال معنی مقصود سازد و از معنی خویش بدان مثال عبارت کند و این صنعت خوشتر از استعارت مجرد باشد". (شمس قیس رازی ،۱۳۷۳،ص ۳۱۹)

استاد علامه همایی با اشاره به اصطلاح تمثیل درعلم منطق می گوید: "تمثیل منطقی آن است که مابین دو چیز به حسب ظاهر مشابهتی وجود داشته باشدو بدان سبب، حال و حکم یکی را بر دیگری قیاس کنند ، یعنی حکم یکی را بردیگری مترتب سازند". (همایی ، ۱۳۷۵، ج۲ ص۲۹۹)

پس درواقع رابطه شباهت است که به گوینده زبان اجازه ابداع وبکارگیری این صنعت را دربیان معنای مورد نظرش می دهد، به معنای دیگر بنیان و اساس تمثیل بر نوعی شباهت استوار است ،همچنانکه این معنا در خود واژه "مثل " و تمثیل موجود است . المنجد می نویسد:"مثل فلانا" بفلان : شبهه به ، مثل تمثیلا"الشیء لفلان: صوره له بالکتابه و نحوها حتی کانه ینظر الیه، و مثل تمثیلا" وتمثالا"الشیء بالشیء : شبهه و جعله مثله ،المحدثون یقولون مثل دورا" فی الروایه :لبس شخصیه احد ابطالها و تشبهه به فی حرکاته و احواله و اعماله " و درست به همین دلیل نمایشنامه در زبان عربی، تمثیلیه نامیده می شود، و تعزیه خوانی قبل از این شبیه خوانی نامیده می شد، چرا که در آنها شباهت و شبیه واقعیتی نشان داده می شود.

---

* استادیار، دانشگاه هنر .

همچنانکه در متن عربی کلیله و دمنه ، وقتی قصه تمثیلی برزویه طبیب با نام "مردی که از پیش اشتری مست می گریزد و درچاهی می افتد" گره گشایی می شود، با تکرار مرتب واژه تشبیه روبرو می شویم:

"فشبهت بالئرالدنیا ۰۰۰ و شبهت بالحیات الا ربعه الاخلاط الاربعه ۰۰۰ و شبهت بالغصنین الاجل ۰۰۰و شبهت بالجرذین الا سود و الابیض الیل و النهار ۰۰۰ و شبهت بالتنین المصیر الذی لابد منه ۰۰۰ و شبهت بالعسل هذه الحلاوه القلیله ۰۰۰". (ابن مقفع ، ۱۹۸۷ ،ص۶۳و۶۱)

و درست با عنایت به همین رابطه شباهت است که جلال ستاری – بسیار ظریفانه - درباره تمثیل می گوید:"درتمثیل نیز،علامت به دلخواه انتخاب نمی شود [چرا که داشتن جوهره شباهت ، نوعی اجبار برای انتخاب علامت ایجاد می کند۰] بلکه معنایی را که باید از راه نمایش و تصویر سازی برساند ، درخود نهفته دارد: مثلا"شیر ، "رمز" ابهت و مناعت است و روباه ،" رمز حیله گری و تزویر" و دایره " رمز ابدیت" و سه " رمز تثلیث" البته اینها رمزهای راز آموزانه یا مذهبی نیستند، بلکه بیشتر تمثیلات فلسفی یا هنری و ادبی محسوب می شوند ".(ستاری ، ۱۳۷۲ ، ص ۲۵)

هر چند که ستاری برای پرهیز از اختلاط معنای نماد و رمز به عنوان سمبل با تمثیل ، تذکر به تمثیل های ادبی بودن مثال هایش داده است، با اینحال در ادامه مقاله برای روشن شدن هرچه بهتر تمثیل، نویسنده به فرق های اساسی تمثیل و نماد خواهد پرداخت۰

پس باید گفت تمثیل قدمی است که گوینده زبان ، با استفاده از رابطه شباهت در جهت غنی سازی و توانگری زبان بر می دارد ، تا رسالت زبان را در راه ادای مقصود ،به کمال برساند و درست به همین دلیل شمس قیس بکارگیری آن را از بکارگیری استعاره محض ، خوشتر می داندچرا که زبان در این صنعت بیش از تشبیه و مجازو استعاره ،به ادای مقصود نزدیک می شود۰

پس گوینده و نویسنده ، به کمک صنعت تمثیل معقولات و معانی و احساسات را در محسوسات دارای رابطه شباهت ، به نمایش می گذارد تا به اهداف خود که می تواند تعلیمی ،سیاسی ، اجتماعی و ۰۰۰ باشد نایل آید۰ اما با توجه به اینکه موضوع می تواند متفاوت باشد: اخلاق، سیاست ،عرفان ،دین ، فلسفه و ۰۰۰ سخن تمثیلی نیز بنا به هدف ، شکل و ساختار متفاوت و خاص می یابد ، و از ابزارو عناصر و آدم ها و صحنه های ویژه ای برخوردار می شود۰ می گوییم حکایت های اخلاقی سعدی ، داستانهای سیاسی اجتماعی کلیله و دمنه ،قصه های عرفانی مولانا ، قصه عشق و عقل صائن الدین ۰۰۰ و داستان سیاسی مزرعه حیوانات جرج ارول۰قصد تعلیم در راستای تحقق و کمال آموزش ، تفسیر قصه تمثیلی را به دنبال می آورد۰

در همین راستا ، گاهی نویسنده از شرح و تفسیر تمثیل خودداری می کند ، و چه بسا به عمد کلیدهای گشایش گره هایش – وجه شبه ، شباهت ها ،علاقه ها و مناسبت ها و۰۰۰ را پنهان کرده به سادگی به دست خواننده نمی سپارد ، در این صورت زحمت فهمیدن ،یافتن کلیدها ، شرح و تفسیر آن را به عهده خواننده می گذارد ، که باز هم به نوعی در مسیر آموزش گام برداشته است و آگاهانه و متعهدانه، خواننده را به تلاش ، تعمق وکار ذهنی فراخوانده است،تا او را به درک عمیق تر معنا و یافتن حظ و لذت کشف معنای متن، برساند۰در داستانهای تمثیلی سیاسی ، عامل ترس ، هراس از استبداد و قدرت مرکزی می تواند نقش

اساسی داشته باشد، و طبیعی است که نویسنده جرئت و میل گشودن گره ها را نخواهد داشت و اگر فضایی فراهم شود و چنین کند تمثیل بیهوده خواهد بود۰

در داستانهای مذهبی ، مصلحت خواننده ، مصلحت بشریت ، جامعه و از همه مهم تر مصلحت رسالت مذهبی ، و مصلحت خود مطلب می تواند عامل نقش دهنده ای باشد همچنانکه رسول اکرم (ص) فرموده است:" انا معاشر الانبیاء نلکم الناس علی قدر عقولهم".(فروزانفر ،۱۳۶۶، ص ۷۴)

"در قصه های تمثیلی عرفانی ، حفظ حریم محرم از نامحرم ، عامل تعیین کننده ای است ، و در قصه های ملی شاید نظر به حفظ و احترام و اهمیت معنا و موضوع ، گویندگان را وامی دارد آنها را در مخمل تمثیل بپیچند و یا در صندوقچه های قفل دار تمثیل، به حجره های بازار شلوغ تاریخ بسپارند، اما اگر اندکی با تانی و دقت به این متون بنگریم ، انصاف خواهیم داد که مسئله درباره قصه های اهل دل ، شاعران فیلسوف و فیلسوفان شاعر، و در بعضی از قصه ها به طور کلی، فرق می کند ، اینجا آن نکته باریکی است که باید هشیاری بیشتری به خرج داد، چرا که گاهی یک قصه تمثیلی با حفظ ماهیت تمثیلی اش تا اندازه ای هم از واحدهای کوچک نماد سود می جوید و گاهی چنان تارو پود واقعه متن و سخن با نماد آغشته می شودکه ذات سخن از بیان تمثیلی فاصله یافته و در مقام دیگری جای می گیرد ، پس باید گفت در یک متن تمثیلی امکان دارد جای پای نماد نیز پیدا شود ۰ و حتی به قول آقای ستاری ، ممکن است متنی استحقاق آن را داشته باشد که از سه منظر نشانه شناسی تمثیلی ، رمزی .به آن نگریسته شود: " سه درجه فهم و دریافت نوشته های رمزی ،(فی المثل متون مقدس سنتی) به هم پیوسته اند که عبارتند از مرتبه ظاهر ، یا پیکر و جسم مشهود متن ، مرتبه جان یا نفس متن و مرتبه روح متن و این مراتب سه گانه ، با سه گونه تفسیر تحت اللفظی و تمثیلی و رمزی که به هم مرتبط اند ، مطابقت دارند،از این رو تمثیل (Allegory)گرچه از رمز کاملا" متمایز است ولی عمیقا" به آن پیوسته است. همانگونه که معنای ظاهری وتحت اللفظی به معنای تمثیلی متصل است"۰(ستاری ، ۱۳۷۲ ص ۴۸)

پس برای پرهیز از خطا ، و روشن شدن کامل معنای تمثیل بهتراست اشاره ای به فرق های اساسی تمثیل و نماد داشته باشیم:

قبل ازپرداختن به فرق های تمثیل و نماد،بی آنکه وارد بحث پر فراز و نشیب رمزبشویم ،به اشاره کوچکی از آن ناگزیریم، یونگ می گوید:" آنچه که ماسمبل می نامیم ، عبارت است از یک اصطلاح ، یک نام، یا حتی تصویری که ممکن است نماینده چیز مانوس در زندگی روزانه باشد، و با این حال علاوه بر معنی آشکار و معمول خود ، معانی تلویحی بخصوص نیز داشته باشد۰ سمبول معروف چیزی مبهم ، ناشناخته یا پنهان از ماست۰ (یونگ، ۱۳۵۲ ص ۲۳)

بابک احمدی از زبان"اکو"در رابطه باتوصیف آونگ شکسته داستان"سیلوی ژرار دنروال" می آورد:

"شرح آونگ در داستان بار نمادین دارد، چرا که می تواند به بی نهایت شکل تاویل شود۰ محتوایش به سحابی مه آلود مانند است که تاویل های بسیار می پذیرد، به جایگزینی مداوم تاویل ها گشوده است ، و درستی هیچ یک از این تاویل ها سرانجام با متن دانسته نمی شود، نماد نشان می دهد که چیزی هست که می تواندگفته شود اما این چیز هرگز نمی تواند یکبار و برای همیشه گفته شود"۰(احمدی ، ۱۳۷۰ ، ج۱ ص ۳۷۰)

همان چیز مبهم ، ناشناخته و پنهان یونگ ، آن نمی دانم چه و به قول حافظ آن "آن " چیزی هست ومسلم است که حقیقتی و معنایی ومعناهایی هست،چیزی هست که میتواند گفته شود ، اما این چیز هرگز نمی تواند یکبار و برای همیشه گفته شود و به این ترتیب آن معنای به دام افتاده واز دام گریخته ، آن معنای آشنای بیگانه آن معنای مبهم و مه آلود وقتی در رمز و نماد متجلی می شود، از هر زبان و در هر زمان نامکرر باقی می ماند٠

تمثیل و داستان در عقل و عشق

اینک با تصوری چنین از نماد برای پرهیز از اطناب با اشاره به فرق های اساسی تمثیل بانمادبه تبیین تمثیلی بودن عناصر داستان" عقل و عشق" می پردازیم:

۱- نماد رویکردی از برون به درون دارد ، از کثرت به وحدت می گراید ، اجزا و عناصر پراکنده فراوانی رادریک جزء به وحدت می رساند ، و شبکه وسیعی از معانی را پوشش می دهد، و هاله ای از پرتوهای گوناگون را می تاباند، اما تمثیل در نهایت یک معنی و یک عنصر را درچهارچوب محدود و معینی ، جدا از معانی و ارتباط های دیگر به نمایش می گذارد،همچنانکه یونگ می گوید: " تمثیل نوع محدودی از سمبل است که نقش آن تا حد یک اشاره کننده تنزل یافته است و تنها یک معنی از مجموعه معانی بالقوه و پویای رمز (سمبل) را تعیین می کند".(پورنامداریان،۱۳۷۶ ص ۱۹۰و۱۹۱)

درست همانند عناصر داستان " عقل و عشق " ،بدون اینکه دلالت معنایی وسیعی داشته باشند ،و پرتوهای گوناگونی از معنا را بتابانند و شبکه وسیعی از معانی را پوشش دهند ، هرکدام معنایی واحد و خاص را در چهارچوبی محدود و معین به نمایش می گذارند ، حضرت شیخ۱ فقط عقل است ، آقای نغمه۲ ، فقط یک ترانه است ، هر چند این شخصیت ها مشخصات ویژه خود را دارند که به آنها اشاره خواهیم کرد، اما این ویژگی ها دلیل بر صدور پرتوهای گوناگون معانی از واژه نغمه نیست٠

سرزمین عقل۳ شهرستانی است زیبا و دلکش ، در وسط آبادانی های جهان واقع شده است از صدمه اشرار و اضداد ، تحت حکومت عقل ، در امان است با آب و هوایی معتدل همانطور که ملاحظه می شود، شهرستان تمثیلی از بدن واقع شده است و دلایل نمایش بدن به صورت یک شهرستان ، شباهت هایی است که بین بدن و پیکر فیزیکی آدمی و شهرستانی آباد می تواند وجود داشته باشد ، در هر دو حاکمی عاقل حکومت می کند: در بدن عقل در شهرستان حاکم ، هر دو در سایه این حکومت عاقلانه می توانند از صدمه اشرار و اضداد در امان باشند، هر دو می توانند به اعتدال برسند، هر دو می توانند آب و هوایی سالم داشته باشند و هردو می توانند در وسط جهان مخلوق قرار بگیرندچیزی که هست در نمایش بدن به عنوان یک شهرستان ، ما از واژه شهرستان فقط بدن را می فهمیم و مشکل متن حل می شود، بدون اینکه در فضایی قرار بگیریم که پرتوهایی از معانی را دریافت بکنیم، یا نیازی به رجوع های گوناگون، و خوانش های گوناگون از متن داشته باشیم تا معنی های دیگری را کشف کنیم، واصلا" بدون معنای بدن ، در متن قصه ، هر مفهوم دیگری مقصود متن را دچار اشکال می کند٠

۲- بنا به توجه نماد به درون و باطن انسان و هستی ،می توان گفت نماد با ناخودآگاه، باطن و درون انسان سروکار دارد، اما تمثیل با خودآگاه، خرد، اراده و میل انسان ، به قول گوته ،نماد به نیروی احساس رجوع

می کند و تمثیل به نیروی اندیشه و درنتیجه تمثیل دلخواه و قراردادی است ، و نماد استوار به گونه ای همانندی است ۰ (احمدی ، ۱۳۷۰،ج ۱،ص۳۶۷)

در همین راستا یونگ می گوید: " یک تمثیل (Allegory) تفسیری است از یک مضمون خودآگاه ، در حالی که یک رمز (symbol) بهترین بیان ممکن برای یک مضمون ناآگاه است که طبیعتش را تنها ممکن است حدس زد چرا که هنوزشناخته نشده است". (پورنامداریان، ۱۳۷۶، ص۱۹۱)

در واقع باید گفت نماد و نماد پردازی از آن دنیای سکر است و تمثیل و تمثیل پردازی محصول دنیای صحو۰

با عنایت به معنای حاضر است که آقای ستاری رمز پردازی صوفیه را از قول آقای غنی و رینولد نیکلسون محصول نوعی اجبار دانسته اند ، چرا که دردنیای سکر، دیگر اراده و میل و خواهشی و حتی وجودی برای عارف نمی ماند که انتخاب کند وکاری آگاهانه انجام بدهد، در واقع نماد و نماد پردازی خود را بر عارف تحمیل می کند، انتخابی است از روی ناچاری چرا که راهی جز آن وجود ندارد: "به این معنا که چون عارف نمی تواند احساسات روحانی و درونی خود را برای سایرین محسوس ومجسم سازد، با اشارات و اصطلاحات مربوط به دنیای محسوس کوشیده است که به هر اندازه ممکن شودآن احساسات را برای کسانی که وارد عالم محبت و عشق شده اند بنمایاند" ۰ (ستاری ،۱۳۷۲، ص۱۴۸)

و رینولد نیکلسون بعد از بررسی انگیزه های سطحی دیگر بالاخره می گوید " اما با صرف نظر از اینگونه انگیزه ها ، صوفیه به این جهت این سبک را انتخاب کردند که امکان نداشت بتوانند از راهی دیگرتجربیات عرفانی خودشان را بیان کنند" ۰ (همان ، ص۱۴۹) و خود آقای ستاری در صفحات دیگر در بررسی علل رمز پردازی صوفیه به همین معنا اشاره کرده می گوید: " خاصه بدین علت که اظهار آن قبیل معانی و بیان نهایت سیر استکمالی وحدت که فناء فی الله و بقاء بالله است و رستاخیز یا تجدید حیات روحانی یا ولادت ثانیه که همه "طوری است ورای طور عقل " جز به زبان رمز میسر نبوده است و نیست". (همان ، ص ۱۵۳)

و باز در صفحه بعد با تصریحی بیشتر می گوید: " توصیه صوفیه که از افشای اینگونه اسرار خودداری شود و اگر اظهار آنها ضرور باشد ، باید به رموز متوسل شد(همچون آهنی که در کوره گداخته گردد و رنگ وخاصیت آتش پیدا کند ، یا همچون سنگی که بر اثر تابش آفتاب ، از حالت تیرگی سنگی بیرون آید و مبدل به گوهر لعل ناب و یاقوت و الماس روشن آبدار شود)، فقط برای حفظ ذات و مصون ماندن از تعرض و ایذاء فقها نیست ، [انگیزه ای که درتمثیل پردازی می تواند ، نقش داشته باشد و بحث آن گذشت]۰ بلکه خاصه بدین سبب است که آن معنی را جز به زبان رمز بیان نمی توان کرد"۰(همان ، ص۱۵۴)

بخصوص برای شطحیات صوفیه ، دلیل عمده و شاهد زنده ای است ، چرا که شطح درآستانه اتحاد و اتصال عرفانی ، درعالم سکر، در دنیای ناهشیاری و بی خویشتنی صوفی بر زبان جاری می شود ۰ شطح وقتی شکل می گیرد که عاشق خود را به معشوق واصل می بیند ، هر گونه پرده دوگانگی از میان برمی خیزد ، و عاشق و معشوق از میان بر می خیزند ، آنچه می ماند عشق است و بس ، عشقی که در وجودمعشوق هستی دارد و قایم به اوست ۰ آنگاه عاشق زبان باز می کندو سخنان معشوق در فضا جاری می شود، معشوق به سخن می آید، عاشق دهان می گشاید ،طبیعی است این اتصال و پیوند ، وجدی عظیم را سبب می شود که وجدهم به دنبال خود سکر و بی خویشی و ناهشیاری صوفی را می آورد ، آنگاه هرچه بر روان صوفی از دنیای غیب و معانی وارد

می شود به زبانش نیز جاری می شود، چنین سخنانی را که عاشق از جایگاه معشوق و به جای او حرف می زند، شطح گفته اند، بنابراین شدت شطح به شدت وصال و اتحاد بستگی خواهد داشت ، و هرچه این اتصال قوی تر ، محکم تر و پر نیروتر باشد ،تاثیر آن و فراورده های آن (همان شطحیات) غنی تر خواهد بود۰ آقای ستاری می نویسد: " بنابراین شطحیات دارای معنایی رمزی و از آن دست متشابهات و سخنان مبهم هنجار شکن ناهمواری است که به نگاره نما می مانند و طبیعتا" این رمز درمعنا و بطن شطح نهفته است و آنچه از خلوتگاه راز عارف واجد واصل ،راه به عالم صورت برده به ظاهر کفر آلود می نماید ، ولی در باطن عین حقیقت و ایمان است ، و به همین علت ، تنها از راه تاویل می توان به عمده نظر و وجهه مرام و مقصد گوینده پی برد"۰(همان ، ص۱۵۷)

به طور دقیق،فرق دوم نماد و تمثیل، دلیل اساسی ماست مبنی بر اینکه در داستان عقل و عشق ما با تمثیل روبرو هستیم نه نماد ، بدون شک می توان گفت در نوشتن قصه "عقل وعشق" هیچگونه سکری و هیچگونه اتحادی باعالم معنا،بین نویسنده وباطن او وبه قول روانشناسان امروزی، بین خودآگاه وناخودآگاه او صورت نپذیرفته است ، یعنی نویسنده در یک عالم سرمست از شدت وصال واتحاد با عالم معنا ، یا عالمی که انسان اراده خود را در آن از دست می دهد و دریک دنیای مالامال از شهود و بینش و آگاهی غرق می شود، و ناخود آگاه در بیان معانی ای که دریافت می کند به سخنانی مبهم ،هنجارشکن و نگاره نمامی رسد، قرار نگرفته است۰

او در قرن نهم هجری زندگی می کند و در پشت سرخود گنجینه عظیمی از مفاهیم عرفانی، فلسفی و دینی که شناخت او از انسان را رقم می زنند به وراثت دارد۰

اکنون در اتاق خود نشسته است ودرکمال آگاهی،و با اراده تام خود ، درذهن خودآگاه و اندیشمندش یکی یکی این مفاهیم را با پوشاندن لباس های ویژه ، به عنوان شخصیت های یک قصه ، وارد صحنه می کند، او با در نظر گرفتن تشابهات و مناسبت ها ، حواس باطنی و ظاهری را در زمینه هایی از اعضای بدن ، در یک ماجرای داستانی به کار می گیرد۰

در صفحه ۲۹ و ۳۰ کتاب می خوانیم که نغمه از دروازه صماخ (پرده گوش) وارد شهرستانی که شیخ مقدس عقل بر آن حکومت می کند می شود ، و با حضور او آرامش و سکون در اجتماع شهرستان عقل به هم می ریزد۰طبیعی است که حاکم شهر (شیخ) از علت و به هم ریختگی و نابسامانی تازه ای که حادث شده است می پرسد و پیر سماع (یعنی همان قدرت شنیدن) پاسخ می دهد :قاصدی است نغمه نام از طرف شرق۰

دقت در همین فراز آغازین داستان، آگاهانه صورت گرفتن نوشتار متن ، آگاهانه بودن کشف تناسبات و شباهت ها و نام گذاری آنها را به خوبی نشان می دهد ، و در عین حال ازآغاز قصه و قصه نویسی صائن الدین اصفهانی ،پرده برمی دارد۰

نویسنده درصفحه ۲۹ کتاب شخصیت نغمه را با این ویژگی ها توصیف می کند:

۱- غمه زبان آورمجلس انس است.(بدیهی است که ترانه و موسیقی درمجلس انس شنیده می شود و همه ساکت می نشینند تا ترانه را به خوبی گوش بدهند و لذت ببرند و بفهمند به این ترتیب این نغمه خواهد بود که درمجلس زبان آوری خواهدکرد،نه شنوندگان.قبول که این خواننده است که ترانه را میخواند،و زبان آور اوست،اما نویسنده به خودترانه که عازم گیرنده های عصبی گوش و ذهن می شودشخصیت داده است و درست به خاطر همین هم تمثیل اتفاق می افتد۰

۲- نغمــه در شـادی و انـدوه تجــربه می شود ۰(همان طور که در دنیای واقعیت و خودآگاه اتفاق می افتد۰)

۳- اکثر اوقات با عوام به سر می کند ۰ (بدیهی است که دانشمندان و انسانهای فرهیـخته ،فیلسوفان و عارفان ، وقت کمتری به شنیدن موسیقی و ترانه اختصاص می دهند۰)

۴- افعال و اقوالش بر احوال و قوانین منطق ، منطبق است ۰هماهنگی شعر با موسیقی ، داشتن آغاز ، اوج ، فرود و فـرجام ، داشـــتن فرم از ضروریات بدیهی و اولیه یک ترانه است که باید از منطقی درست ، مطابقت کند وگرنه ترانه آن هم به صورتی که موفق عمل کند اصلا" حادث نمی شود۰

۵- از طبیعیات به شمار می آید – ماهیت فیزیکی او صوت است و ارتعاش هوا۰

۶- ریاضی می داند،چراکه نغمه از موسیقی تشکیل می شود و موسیقی به نوبه خود شاخه ای از علوم ریاضی می باشد ۰ موسیقی در ذات خود چیزی جز تقسیم دقیق و ریاضی وار اصوات و چینش و نظم و سامان دادن به آنها نیست۰

۷- نغمه محرم پرده سرای راز سلطان عشق است ، رابطه ای که بین ترنم، سرایش و شعر و شاعری و عشق وجـود دارد ، البته بر عاشقان و شاعران و موسیقی دانان وهنر دوستان بویژه هنر موسیقی ، پوشیده نیست۰ جالب است که نغمه از طرف شرق می آید ،به خاطر اینکه سلطان عشق باید با اشراق و شهود و شرق که سمت رسیدن به دنیای باطن و معانی است هم جغرافیاست، و عقل که نسبت به شهود در فـهم سریع و ساده مفاهیم ، پیاده است ونیاز به تلاش و زحمت دارد طبیعی است که باید از آن سمت و جغرافیا دورباشد و به اصطلاح نویسنده در جانب غرب قرار گرفته باشد۰

وقتی سلطان عقل از به هم ریختن اوضاع در شهرستان سئوال می کند ، پیر سمـاع پاسخ می دهد۰اندکـی دقت در همیـن عنوان به خوبی نشان می دهد که نویسنده خانقاه ، پیرو جلسات سماع خانقاهی را کاملا" در ذهن خود داشته است و با اندکی تامل براحتی بین این دو تـصویر با توجه به شباهت هایشان ، رابطه ای ایجاد کرده است و عنوان پیر سماع را برای حالت شنیدن انتخاب کرده است۰

حتی انتــخاب لقـــب شیخ برای عـقل و سلـطان برای عشـق ، با توجه به اینکه پیرمردان و شیوخ خـردورزانه عـمل می کنند، با احتیاط و سنجش کامل جوانب امری نسبت به آن اقدام می کنند، و عشق همیشه با سلطه و قدرت همچون سلطانی مغرورو بلامنازع فاتحانه واردمی شود و یکسره و یکدفعه حضور می یابدهمچون جوانان پرانرژی بدون تصمیم گیری های عاقلانه و به دورازسنجش های ضررو زیان،عمل می کند و بر آدمی نازل می شود و وجود را تسخیر می کند، صورت گرفته است۰

بدین ترتیب در اقدام های عشق،مشورت های عقل، در توصیف ساختمان چشم به عنوان قصری ازشهرستان بدن در سخنان نغمه ، رسول کلام ، آقای الهام پاسخ های جناب خیال و توصیف کوهستان ها ،دره ها ، دشـت ها ، دریـاها که هر کدام نمـاینده عضـوی از اعضای بدن هستند ، یک دقت کامل عقلی ، اراده آگـاهانه و عـالمانه نویســنده که درکمـال آرامـش ، حوصله و ظرافت انجام گرفته است ، به چشم می خورد ۰ دقتـی سرشار از وسـواس و ابداعی خارق العاده که منجر به آفرینش یک قصه کاملا" تمثیلی شده است۰ نه اینکه نویـسنده در یک تمرکز ، خـلسه و رسوخ به باطن و حضور در ناخودآگاه ، به کمک نــیروی احســاس و شـــهود، مـعانی سنـگین و غـیر قـابل بیانی را در یک هیجان روحی و کشف ناگزیر همانندی های پنـهان آن را در قالب متنی که

ناگهانی خلق و ابداع شده است ، بیان کند برعکس در متن حاضر از آنجا که تمـثیلی است و با نمادین بودن فاصله قابل توجهی دارد ، ردپای اندیشه و تلاش فکری بوضوح پیداست۰

۳-با دقت دراختلاف دوم تمثیل و نـماد ، به فرق سوم آنها خواهیم رسید ، باید گفت فرق سوم، از بطن فرق دوم زاده می شود ، بدینـسان که تمثیل تلاش عقلانی و خودآگاه است ، و از مرتبه عقل و هوشیاری به مـرتبه دیگر ذهن – نیـمه هشیاری و ناآگاهی – نمی گذرد، در بیان معنا تصویر و نقشی را می آفرینند که امکان بیان دیگر و بهتر معنا با تصویر و نقش دیگر نیز وجود دارد ، و بدینسان ، باگره گشایی و تفسیرتصویرو نقش،آن تصویرو نگاره تمثیلی،نقش خود را از دست می دهد، آتشی را می ماند که با گره گشایی خاموش می شـود و گـرما و فروزش شعله هایش به سردی وخاموشی می گراید ، اما نماد ،از آنجا که به ناخـودآگاه و آن سـوی خرد وابسته است ، در جستجوی ناشناخته ها و بدنبال ارتباط با غیر قابل ارتباط است، هـاله ای از معانی را با خود دارد و از ساختمانی پویا برخوردار است ، طوری که با هر گره گشایی ، آماده گره گشایی دیگر می شود و با هر برداشتی ، زمینه برای برداشت بعدی مناسب تر می شود۰

در صفحه چهلم کتاب ، وقتی رسول کلام از شهرستان شیخ برمی گردد و گزارش مشهودات خود را در بارگاه سلطان عشق باز می گوید با توصیفی چنین از ورود او به شهرستان بدن روبرو می شویم : بر در دروازه ، جمعی از سیاهان صف کشیده و تیغ ها آهخته استاده بودند که واردی مشوش که توهم تفرقه از او توان کرد دورکنند چون از ایشان بگذشتیم صحنی دیدیم مرشش وشاه نشینی به عنایت دلکش [بدیهی است که کـلام درصـورت مکتوب خود، از طریق چشم وارد دنیای انسان می شود ۰ پس توصیف شامل چشم واعضای ریزو درشت آن است۰ پس دروازه میتواندچشم باشد و در این صورت جمع سیاهان صف کشیده با تـیغ ها بر درچشم همان مژگان خواهند بود۰ و بدیهی است صحن و گستره آب پاشیده شده و مرطوب که شاه نشینی دلکش است همان سطح مرطوب چشم است ۰اکنون واردجزئیات دقیق این عضومی شویم:] پیشتر از دروازه برجی سفید از انواع جواهر ملتحم کرده اند و در میان برجی دیگر از جوهری شفاف،مقارن اوکرده و بعداز آن برجی دیگر از فیروزه در میان دروازه بغایت تنک ساخته آن را " عنبی "می خوانند ۰ [اکنون برج سفید با آوردن متعمدانه واژه ملتحم، اشاره به پرده ملتـحمه چشم دارد۰و برجی دیگر از جوهری شفاف،بیانگر پرده قرنیه می شود۰ و برج دیگر از فیروزه می تواند سفیدی چشم باشـد که در انتـهای چشم گاهی به کبودی می زند۰] ۰۰۰ به چهارسویی رسیدیم، از آنجا که گذشتیم، درگاهی پیش آمد درغـایت تنـگی ، چـون درون رفتیم ، بارگاهی دیدیم منور و دلکش فرشهای کافوری انداخته و پیری بر آنجا تکیه زده و مردم از هر دروازه پیش او جمع [آنها بعد از گذشتن از چشم به یک چهـارراه ومیدان می رسند چرا که مقـصد آنها به سوی حس مشترک است و واردان از دیگر دروازه ها یعنی چـهارحـس دیـگر ، همه باید در این میدان به هم برسند و سرانجام با گذر از درگاه تنگ وارد تالار بزرگ که همان محوطه حس مشترک است می شوند و حس مشترک که پیری با شکوه است آنها را درآغـوش می کشد به عنوان سفیرانی از جانب سلطان عشق ، و سپس به خیال تحویل می دهد۰] همانطور که ملاحظه می شود ، با گشودن گره های تمثیل ، بار دوم که بخواهیم متن را بخوانیم دیگر آتش تمثیل فروکـش کرده است، ما با نشانه هایی مرده و سرد سروکار داریم که بی درنگ ما را به عبور از چشم و رسیدن به قوه حـس مشترک و بعد از آن متـصور شدن در بارگاه خیال دلالت می کنند۰ و علاوه بر آن برای گفـتن این معنـا برعکس یک متن نمادین،می توان به توصیف ها و باز پرداختن های متفاوتی از این صحنه دست زد۰ برای مثال می توان آن صحنه را اینگونه نیز به تصویر کشید:

ما به دروازه دشـــتی رسیدیم که دیـواری از نیزه های سیاه به دور آن کشیده شده بود٠(مـژگان) آن ســـوی نـیزه ها ، دشـتی از بـرف گسـترده بود٠ (سفیدی چشم) درست در وسط آن دشت برفی حوضچه ای شفاف از آبی زلال به چشم می خورد، که پرده ای از یـــخ در انتهای آن دیده می شد(عنبیه و مردمـک چشم)٠٠٠ در ادامـه از میدانی که پنج جاده نورانی به آن می رسید گذشتیم و وارد یک قلعه بـزرگ شدیم، که فرمانده قلعه تازه واردان را به سکوهای خاصی هدایت می کرد(حس مشترک) در آنجا بعد از اینکه ما را شناسایی کردند به قصری از تصاویر فرستادند(خیال) باز هم می توان همین معنا را در زمینـــه ای از بنـــاهای مجـــهز به رایانه ، سیستم های دقیق جاسوسی و شـبکه های عظـــیم الکـــتریکی بیـــان کـرد٠٠٠

به روشـنی دیده می شود که تصویرها و تمثیل های کتاب را از آنجا که بوسیله قدرت تفکر ساخته شده اند، می توان مرتب عوض کرد وشاید به تصویرها و مثال های بهتری رسید و شاید هم نرسید، بدون آنکه در معنای متن خللی ایجاد شود٠

اما متن نمادین چنین نیست ، در متن نمادین نمی توان نمادی را جابجا کرد و منتظر اخلال در متن نبود٠

۴- دقـــت دراختلاف شماره دوم و سوم،ما را به فرق شماره چهارم " تمثیل" و " نماد" می رساند از آنجا که تمثیل به فعالیت عقلانی وآگاهانه بشر تعلق دارد ، و نماد ریشه در ناخودآگاه ،و به قول آقای ستاری ،انتخـاب نمـاد حتـی در گروه رمز پرداز صوفیه ، بدون اراده و با اجبار صورت می گیرد ، گوینده زبان با تمثـیل، انـدیـشه، معنا و حادثه ای را از روی قصد و اختیار وعمد، بنا به مصلحت و٠٠٠ درباطن و اعماق متن پنهان می کند یعنی در اثر تمثیلی ، حقیقت و باطن در ذهن گوینده وجود دارد، بعد گوینده زبان ، به تن این حقیقت ،جامه ای از تمثیل می پوشاند ، اما در اثر نمادین چنین نیست ، در اثر رمزی همانگونه که در توضـیح فرق دوم به تفصیل گذشت ، نماد همراه با معنی حضورپیدا می کند ، با هم زاده می شوند و نماد ومعنا به نوعی از هم سنخی ، مشابهت و اشتراک ذاتی برخوردارند ، به این ترتیب در یک اثر رمزی ظاهرمتن ، خود می تواند مهـم باشد٠ در یک واقعه و شطح صوفیانه ، معنایی از پیش دانسته شده حضورنداردتا درمتن واقعه یا جملات شطح بیان شود،متن واقعه و معنا و کلمات و جملات و بندهای یک شطح، همه با همـــم در یک هجـوم ، و هیجان کشف و شهود شکل می یابند، پس با آقای پورنامداریان همزبان می شویم و فرق چهارم را اینگونه بیان می کنیم:

" درتفسـیر تمثیل، باید به حقیقتی حتمی و قطعی که مقصوداصلی وکتمان شده نویسنده و تنها معنی مجازی متن است برسیم، در داستان رمزی (نمادی) تنها می توان حقیقتی از حقایق احتمالی و مکتوم متن را حدس زد". (پورنامداریان ، ۱۳۷۶،ص۲۱۵)

پس در نماد نمی توان به " این است و جز این نیست "رسید اما در تمثیل می توان٠

درست به همین دلیل وقتی درصفحات ۳۲و ۳۱ و ۳۰ کتاب نغمه شروع به معـرفی خود می کند و می گویدکه دوازده بـــرادر از یک پدر و مـــادراند، مـا به راحتی وبا قاطعیت حکم می کنیم که منظورش مقام هـای دوازده گانه موسیقی است که از یک پدر و مادر یعنی صوت و خود موسیقی بدنیا آمده اند٠ و هنگامی که از طایفه ای بی حد و شمار حرف می زند که در نهایت بیست و هـشت سر دارند ، به راحتی می فهمیم که بیست وهشت حرف عربی را مد نظر دارد که کلمات بی حدو شمار از آنها ساخته می شود وقتی از بوقـلمون وقـت بودن طایفه اش سخن می گوید اشاره به صوت،حالت شفاهی بیان و کلمه، حالت مکتوب آن و عدد و ٠٠٠ می کند و

وقتی می گوید پادشاه ما را ده تومان از این مقوله هستند، نه از جنس ما مردمند حشم نشین و یک تومان از جنس شما شهریانند ، بدون ذره ای تردید به یقین می دانیم سخن از مقولات عشر هست که یکی از آنها جواهرات و از جنس عقل شهرستان نشین و ثابت است و نه قسم آنها از عرضیات می باشند که غیر ثابت و متحرک و به قول نویسنده حشم نشین اند۰

هنگامی که در صفحات ۳۵و ۳۴ سلطان عشق ، کلام را به سرزمین عقل برای مجادله احسن می فرستدو از کلام با ۲۸امیر و سیاهی لشکر بیکران ، سخن به میان می آید بدون شک و تردید، به طور جزم اقرار می کنیم که منظور بیست وهشت حرف است که از آنها کلمات بی اندازه به عنوان سیاهی لشکر بوجود می آید۰

از آنجا که این معانی ازقبل دانسته اند ونویسنده آنها رابه قصد و عمد در زورقی از تمثیل پوشانده است ، براحتی ،درهیئت "این است و جز این نیست،" معنی مکتوم در متن را دریافت می کنیم، در حالیکه در یک متن نمادین به هیچ عنوان نمی توان به این قاطعیت در فهم معنا دست یافت۰

۵- "تمثیل " صبغه اجتماعی دارد، مربوط به جمع و جامعه می شوداما "نماد" صبغه فردی دارد و از اعماق فرد برمی آید ۰ نماد ، چون از ناخودآگاه برمی آید ،با جنبه مافوق طبیعت و روحانی انسان سروکار دارد، از استعداد دین ورزی ، عرفان اندیشی و شاعرانه آدمی ریشه می گیرد وانسان را در برکشیدن به سوی تعالی،احساسات مجرد و در یک کلمه به سوی شعورو آزادی ، یاری می دهد۰برعکس تمثیل خصلتی ، اقلیمی ، اجتماعی و گروهی دارد۰ نماد را هر کس به آزمایش وجدان در می یابد ، اما تمثیل را به کمک تجسس های علمی وعقلانی می توان دریافت، و به همین جهت کسی می تواند به یک اثر نمادین نزدیک شود و معانی آن را به نسبت، بیش دریابد و بیان کند که با خالق اثر و نویسنده و گوینده آن متن و اثر ، اشتراک روحی ، عاطفی ، نفسی و روانی و اعتقادی و فلسفی و احساسی و سیاسی و اجتماعی و ۰۰۰ بیش داشته باشد، هر چه اشتراکات و هم سنخی شخصیتی گوینده و شنونده،خالق اثرومخاطب اثربیشتر باشد، قدرت دریافت و فهم و احساس نمادهای اثر نمادین افزایش خواهد داشت،لکن تمثیل چنین نیست ، و درفهم و بازگشایی گره های آن ، دانستن فرهنگ قوم و جامعه ،آشنایی با معانی وبیان و قواعد وامکانات زبانی و اعتقادات و گنجینه فکری و فرهنگی یک ملت بیش از شناخت خصوصیات فردی و روانی و انسانی نویسنده و خالق اثر ، موثر است و از این رو فهم و تفسیر تمثیل ساده و راحت است ، بر خلاف نماد که دشوار فهم است و به تمام و کمال توصیف پذیر نیست۰

به همین دلیل متن قصه " عقل و عشق" صائن الدین اصفهانی و گره های تمثیلی آن بدون اینکه نیازی به شناخت احساسات عاطفی و خصوصیات روحی نویسنده باشد با رجوع به علم تفسیر ، بویژه تفسیرهای عرفانی خاصه بحث آفرینش آدم که میبدی به حق با اشاره به عشق و حضور عاقلانه فرشتگان از عهده تفسیر و برداشتهای عرفانی زیبا و عمیق آن در کشف الاسرار برآمده است، و علوم نجومی در رابطه با طبقات آسمانی و توجیهاتی مربوط به ویژگی های اساطیری هر کدام از طبقات و سیارات ، و علوم فلسفی به ارث رسیده از بوعلی سینا در خصوص جوهر ، عرض، کیفیات وکمیات و عقول عشره و۰۰۰ اندکی اطلاعات ادبی و صناعات بلاغی ، قابل فهم و گشایش است۰

بدیهی است نویسنده با توجه به تاریخ حیات خود ، نه قرن میراث علمی جهان اسلام درتاریخ ، جغرافیا،نجوم ، فلسفه ، عرفان ، و کلام مذهبی را ، به همراه داردو با ذوق هنرمندانه ای که در ادبیات و استفاده

از تکنیک های بیان و بدیع به خرج داده ، به کمک خیال و با پشتوانه وسعت معلومات ، توانسته است قصه دلخواه خود را بپردازد و اثری عمیق و بی بدیل در وادی تمثیل خلق کند.

یک نگاه ساده به بحث هایی که در رابطه با موسیقی (نغمه و ماجراهای آن) و مطرح کردن آیه "انی جاعل فی الارض خلیفه" در دفاع از عقل ، و پرداختن به حقایق نقلی و عقلی (کلام و جریانات آن) و استفاده های مرتب نویسنده از اشعارعربی وفارسی ازشاعران سالها و قرن های گذشته جهان اسلام پرداختن به طبیعیات و روحانیات ، زمین ، ربع مسکون،آسمان و افلاک و تطبیق دقیق جغرافیای جهان،با اندام های انسان و پیکر او ، پرداختن به حس های ظاهر و باطن انسان و تمثیل قرار دادن آنها از طبیعیات و روحانیات هستی ، پرداختن به قوت نظری عقل و پیروزی عشق بر عقل و رو به ویرانی نهادن شهرستان آباد بدن و سرانجام تفاهم و هماهنگی میان عشق و عقل و به کارگیری عقل در آبادانی دوباره شهر بدن همه و همه استفاده از علوم و فرهنگ و آداب و سنن مشترک جامعه اسلامی قرن نهم را در پدید آمدن اثرنشان می دهند، به این ترتیب به خوبی روشن است که اثر پیش و بیش از آنکه محصول عواطف و عوالم فردی نویسنده باشد، محصول اطلاعات و داده های علمی و فرهنگی جهان و جامعه اسلامی آن زمان ایران است.

۶- آقای ستاری می گوید: " تمثیل نیز نوعی استعاره است و استعاره البته از مقوله تشبیه و بیانگر تماثل و مشابهت است ، اما این نسبت برابری در مرتبه وجودی ثابتی که افقی است ، واقعیت می یابد، زیرا در تمثیل ، نسبت میان دو معنا،از مقوله ترجمانی و نقل و گزارش (در یک خط) است که دوراز ذهن هم نیست ، زیرا " مثال در مفهوم امری است که باشیءفی الجمله مناسبتی دارد و به همین سبب با مثل که در ماهیت و آنچه لازم ماهیت است با شیء شریک است ، و با مثل در مفهوم امری که غایب غیر محسوس را ، شاهد محسوس می سازد "، ازیک قماش است؛ حال آنکه در رمز ، نسبت مماثله یا تماثل که معنای اول را به معنای دوم می پیوندد، " عمودی" صعودی یا نزولی است".(ستاری ،۱۳۷۲ ،ص۲۹)

پس در یک اثر نمادین ، بر خلاف اثر تمثیلی ، معناهای متن در کنارهم و در عرض هم نیستند،آنهابر روی یک خط افق سوار نشده اند، بلکه معانی درفاصله بالاو پایین، از سطح به ژرفا و از ژرفا به سطح و بالا،در یک خط عمودی، بر روی هم سوارند و قرار دارند، و راز این که یک اثر نمادین می تواند چندین معنا داشته باشد و به اصطلاح دارای لایه های معانی باشد درهمین ویژگی نهفته است. و از اینجاست که متن های مقدس بطن های گوناگون دارند، و رسوخ در این بطن ها و یافتن و صید کردن معناهای عمیق همراه با سیر صعودی مخاطب انجام می گیرد و به عبارت دیگر یک متن مقدس مخاطب را به سوی تعالیها سوق می دهد و به تناسب پرواز و صعود و اوج گیری مخاطب ، معنی های عمیق ، محکم ، والا و پرارزشی را در اختیار او می گذارد ، و به دیگر سخن متن نمادین از ظاهر متن که در حکم جسم و پیکر مادی متن می باشد و نشانگان زبانی (واژه ها و حروف و...) را شامل می شود تا دنیای نفس و روح واعماق عالی متن ،لایه های گوناگونی از معنا را در یک خط عمودی – همچون انسانی که پیکر طبیعی اش را و نفس و روان و عواطف واندیشه واعماق روحش را داراست دربردارد.و بدین ترتیب کنکاش و تلاش در فهم یک اثر نمادین، همیشه سیر صعودی خواهد داشت و به اوج خواهد گرایید. و این سیر صعودی همان سیر استعاره بالابر است:

" بنابراین مبنای رمز ، برخلاف تمثیل ، فقط استعاره ، یعنی شباهت میان محسوس که مدلول است، و دال که معقول است و یا قیاس آن دو بر حسب مشابهت نیست ، بلکه خاصه " بلندی خواهی " است ،

یعنی فرآیندی که دال و مدلول ، هر دو را به مصدر معنی بخش متعالی دلالت می کند"(همان ، ص ۴۹)

از آنجا که آدم ، شاهکار آفرینش ، در یک خط عمودی از خاک تا آسمان ، درمرتبه هایی گوناگون،نوسانی بی شمار دارد و به قول نظامی ، از عدم ، غیب و تجرد محض هستی باز آمد، از خاک برخاست و مرغان افلاک را به سجده واداشت:

اول کـاین عشق پرستی نبود — در عدم ، آوازه هستی نبود

مقبـلی از کتم عـدم ساز کرد — سوی وجودآمدو در بازکرد

باز پسـین طفل پری زادگـان — پیشـترین بشری زادگـان

آن به خـلافت ، عـلم آراسته — چون علم افتاده و برخاسته

" علـم آدم" صـفـت پـاک او — "خمرطینه" شرف خاک او

زوشده مرغان فلک دانه چیـن — زان همه راآمده سربرزمین

(نظامی ، ۱۳۶۷، ص ۵۱)

و چون انسان با نزول و هبوط به رویه ظاهری،و برونی و حیوانی خود و خاک می رسد و با صعود و عروج به رویـه درونی و بـاطنی اش ، به روح و جنبه الهی اش نزدیک می شود، نماد به عنوان یک فرآیند زبانی بشر، هم، سنخی شگفـتی با سیـر نزولی و صعودی او می یابد و می تواند در خط سیر صعود ونزول طیف وسیعی ازمعانی را شامل شود.و بدین ترتیب نماد درساختمان خود، پدیده های متناقض (Paradoxal) را پیوند می دهد و انسان هم ذات با خدا و سرشته شده از خاک، انسان الهی شیطانی ، خاکی آسمانی را به نمایش مـی گذارد، اما تمـثیل چنـین نیست ، تمثیل همچنانکه آقای ستاری و شمس قیس گفتند ، نوعی استعاره است و چون استعاره است مبتنی بر تشبیـه است، تشـبیهی که با تکیه بر محور جانشینی کلام،

معناهایی را در مـحور افقی ، هم نشینی کلام ، کنارهم می چیند، به این ترتیب نشانه ای را جانشین نشانه دیگری می کندو آنها را دریک خط سیر افقی به نمایش می گذارد، نه اینکه معناهایی را در نشانه واحدی در مـحور عـمودی مانند فنری بر روی هم انبار و فشرده کند، بنابراین باید گفت ، تمثیل خط سیر افقی دارد اما نماد خط سیرعمودی ، تمثیل نشانه ای را جانشین نشانه دیگر می کند و نشانگان و معناهـا را در کنار هم در یک خط افقی قرار می دهد ، اما نماد از نیروی بالابرنده ، اوج گیرنده و بلندی خواه برخـورداراست· تمثیل حرکتی افقی ، آرام و ساده دارد·

به این ترتیب قرائت متن عقل و عشق – بعد از گشودن معناها – یک عالم فرهیخته عارف و شاعر را درهمان سطحی از معنا قرار می دهد که یک انسان عادی و معمولی جامعه را·

اینـکه بدانیم آن " دیار مملکتی به غایت مضبوط است و شهرستانهای بس معموردارد " همان بدن است ·

اینـکه بدانیم آن "مملکت بر دویست و چهل و هشت جبل از جبال عظام نهاده شده " همان شماره استخوانهای بدن – البته بر اساس طب بوعلی سیناست·

اینکه بدانیم " انهار " به رگهای بدن اشاره دارد که : "دو نهر از آن که به عذوبت مخـصوصند درمزارع و آبشخور مستغرق گشته ، دو دیگر به بحر منتـهی می شـود" دو شـاخه پایین رو و بالارو از شریان آئورت که شاخه پـایین رو بـه اندام های پایین قلب مثل دستگاه گوارش ، کلیه ها و پاها می رود و شاخه بالارو ، اندام های

بالای قلب : سروگردن و بازوها را روزی می رساند ، و این اندام ها به مزارع و آبشخورتشبیه شده اند.و دو نهردیگرکه به بحرمیرسندهمان برگشت رگهابه سوی قلب راتصویر می کند.

اینکه "دوازده کوه را در رشته انتظام کشیده اند تا صدرمملکت"می تواند همان دوازده جفت دنده باشد.

نویسنده سر را بر بالای این کوه ها به عنوان شهرستانی دیگر با سه طاقی عظیم به عنوان سه تجویف اول ، میانی و آخر دماغ ، توصیف می کند، بعد از قوای نفسانی (عصب ها) و قوای طبیعی (جسم) و قوای حیوانی (ابقای حیات) سخن می گویدوبا استناد به بوعلی سینا نفسانیات را در سمت مغرب تصویرمی کند وطبیعیات را در سمت مشرق ، و حیوانیات را در میانه این دو، چرا که نفسانیات به هیولی نزدیک تراند و آنها را از غرب گرفته است و طبیعیات به صورت نزدیک تراند آنها را از شرق گرفته است و حیوانیات را که ترکیبی از این دو است در وسط شرق و غرب قرار داده است.

اینکه بدانیم روحانیات به جای حواس باطنی نشسته اند ، و "شهرستان " بزرگ سمت چپ و شمال مملکت همان قلب است و "دیوان بزرگ" به جای کبد به کار رفته است و "قصبه " فصیحان همان دهان می باشد و "گنبد" یعنی کام دهان و "تختی از زر سرخ" همان زبان و "دو خدمتکار چابک " لبها و "سی و دو غلام رومی " دندانها می باشند، در هرموقعیتی از اجتماع و سن وسال و در هر شرایطی از معلومات و با هر وسعت و عمقی از اطلاعات به سراغشان برویم، جز همین معانی ، معنای دیگری از آنها استنباط نخواهد شد.

درست است که انسان به اقتضای سن وعمق و گستره معلوماتش ، فهم و درکش از واژه عقل می تواند متفاوت باشد ، یعنی درخط سیری عمودی بالا و پایین بیاید . فهم یک فیلسوف از عقل با فهم و درک یک کودک از آن بسیار متفاوت است و هر دو می تواند درست باشد.

بنابراین خود این مفهوم و مفاهیمی از این دست می تواند برای سطح فهم های گوناگون یا فهم یک انسان در یک افق بالارونده پاسخ بگوید ، امادر متن قصه" عقل وعشق" ، از ماهیت عقل و یا ماهیت و چگونگی عشق و مفاهیم دیگر سخن نمی رود ، این دو مفهوم سیال و پیچیده به شکل فریز شده و منجمد در قالب شیخ و سلطان تصویرشده به ثبوت رسیده اند و به عنوان دو حقیقت و معنای کاملا" ایستا به عنوان سلطان و شیخ در متن قصه به کار گرفته شده اند، به این ترتیب خواننده ،بی آنکه در فضای فهم معانی پویای این دو مفهوم و مفاهیم دیگر قرار بگیرد فقط به یک تمثیل دست می یابد و به آن قناعت می ورزد .به نظر می رسد وقت آن رسیده است که نگاهی به داستان پردازی نویسنده داشته باشیم.

اگربپذیریم " ادبیات داستانی در معنای جامع آن به هر روایتی که خصلت ساختگی و ابداعی آن بر جنبه تاریخی و واقعیتش غلبه کند ، اطلاق می شود،(میر صادقی ، ۱۳۷۶، ص۲۱) بدون شک کتاب " عقل و عشق " صائن الدین یک داستان است ، حتی اگر در عرف نقد امروز " به آثار روایتی منثور ، ادبیات داستانی می گویند "(همان)

باز هم باید گفت عقل و عشق یک اثر داستانی است. و از آنجاییکه " داستان توالی حوادث واقعی ، تاریخی یا ساختگی است ، و تسخیر عمل بوسیله تخیل را ارائه می دهد" (همان ، ص ۳۳) می توان گفت که در عقل وعشق ،نویسنده در توالی منظم حوادثی که ترسیم می کند ، تسخیر عقل بوسیله عشق را به نمایش می گذارد، و با ترسیم پی آمدهای این سلطه ، طی هماهنگی و تقربی که بین عقل و عشق ایجاد می کند، یعنی با قرار دادن عقل در خدمت عشق، راه فلاح نهایی انسان را به تصویر می کشد.

صائن الدین دراین داستان، به کمک تکنیک تمثیل تصویری عینی ، از ماجراهای روانی ،فراز و فرود هیجانـات روحی ، کش و قوس اندیشه ها ، احساسات ، وتمایلات باطنی انسان ارائه می دهد ، و به خوبی نحوه نـگرش خـود را به انسان و زندگی و حیات و جهان ترسیم می کند و سرانجام فلسفه خاص خود از حیات و چگونگی زیستن را که خود می پسندد ، در خلال ماجراهای شیرین و پرتب و تابی که می آفریند به مخاطب و خواننده اثرش ، پیشنهاد می کنده .

صائن الدین درآفرینش این قصه تمـثیلی ، بـدون شـک پیرنگ خاصـی را مـد نظـر داشته است، همچنانکه دربخش پیشین مقاله اشاره شده است حضور بیش از سیصد بیت فارسی وعربی به عنوان شاهد مثال و کامل کننده گفتگوهای (Dialogue) شخصیت ها درسرتا سرمتن به خوبی نشان میدهد که سـیر داستان ازپیش برای نویسنده به کمال‌مشخص بوده است،ونویسنده برای این سیر از پیش معلوم شعرهایی را طبقه بندی شده آماده کرده است· با این حال تصریح خود نویسنـــده درپـایان داستان ، به استفاده ازقصیده ابن فارض ،عارف غربی تبار عربی زبان ، نشان دهنده حضور پـی رنگ در پیش روی ذهن و خیال نویسنده است: " از ایـن نمـط طرایف لطایف ، آنچه در سلک مقابلات منخرط گردد و در رشته مناظرات منتظم ، همین تواند بود ، نفایس دقایق آن ، از قصیده " نظم الدر " که واسطه این عقد است طلب کنند·(صائن الدین ،۱۳۷۵،ص۱۰۵)

به پیرنگ داستان درادامـه مقاله بازخواهیم گشت،اکنون اجازه بدهید ، نگاهی به کل قصه و محتوای آن داشـته باشـیم ، آقـای مـیر صادقی در تعریف درونمایه داستان می نویسد: " درون مایه فکر اصلی و مسلط در هـــر اثـری است، خـط یا رشته ای که در خلال اثر کشیده می شود و وضعیت و موقعیت های داستان را به هـم پـــیوند می دهد ، به بـیانی دیگر ، درون مایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده اندکه نویسنده در داستان اعمال میکند به همین جهت است که می گویند درونمایه هر اثری ،جهت فکری و ادراکی نوسینده اش را نشان می دهد"· (میرصادقی ، ۱۳۷۶، ص۱۷۴)

به این ترتیب بایدبگویم صائن الدین فکراصلی اثرش را ازماجرای خلقت آدم برداشته است، براساس گزارش میـــبدی ،(میبدی ، ۱۳۶۱،ج۱ ، ص۱۴۱ و۱۴۲) در تـفسیر آیـه مـبارکه " انی جاعل فی الارض خلیفه "، جهان هستی که با وجود فرشتـــگان – آفـریدگانی از جنس عقل – در آرامش کامل و صلحی سرد و ساکن به سر می برد، با این ندای الهـــی ، دچـار تشویش می شود، فرشتگان عاقل و مغرور ، عبادت خود را عنوان کرده بر این اراده حضرت دوست و ذوالجلال اعتراض می کنند : اتجعل فیها من یفسد فیها و یسـفک الدماء (بقره آیه ۳۰)کار به جایـــی می کشـد که به قـول میبدی درکشف الاسرار ،آتش غیرت بدرخشید و نیمی از فرشتگان بسوخت ، و به قول حافظ از ازل پرتو حسنت زتجلی دم زد- عشق پیدا شدو آتش به همه عالـم زد، (حافظ، ۱۳۷۲، ص۲۰۶)

این تقـابل عشـق و عقل ، و پیروزی نهایی عشق در آفرینش آدم ، و تسلیم فرشتگان در نهایت ماجرا به اراده عشق که همانا اراده حضرت دوست و معشوق می باشدو اعتراض بعضی دیگر – ابلیس و یاران او-که محـکوم به لعـنت ابـدی و تباهی می شوند، این بار ، در ماجرایی دیگر در جهان هستی درونی آدمی اتفاق می افتد:

" خـیال گفت : شـیخ ما را تا کوس دولت " انی جاعل فی الارض خلـــیفه" بر بـام این گنبد فیروزه زده اند، و عـــلم خذلان معاندان ایالتش به طغرای "و ان علیک لعنتی " موشح ساخته ، هیچ آفریده یارای آن نداشـته که به انگشت بی ادبی ، اشارت به گوشه چتر جاه او کند ، در این وقت ، شما مجانا"بی استناد کتاب و سنت

واستدلال برهان و حجت، به طامات فسون آمیز و اغراقات اغرا نگیز ، خواهید که غبار کدورت در این دودمان تقدیس بنیان اندازید؟ هیهات ! " (صائن الدین،۱۳۷۵ ص۳۹)

توجه داشته باشیم که این جملات را خیال به عنوان یکی از بزرگان سرزمین عقل خطاب به "رسول کلام" که سفیری است از جانب عشق ، می گوید ، و به این ترتیب معلوم می شود که این بار عشق در هستی عالم صغیر- انسان -میخواهدبر علیه یا در خطاب با عقل همان حادثه ای را تکرار بکند که آن روز عشق –مبدا هستی از نظر عرفا-در عالم کبیر- جهان - برعلیه یا درخطاب با فرشتگان – عقول – آفرید.

و این اندیشه یعنی سلطه عشق و همکاری مسالمت آمیز عقل با بارگاه با شکوه حضرت عشق - در سرتاسر کتاب بسط و گسترش می یابد و راه نجات بشر و زیستن سعادت آمیزاو را نشان می دهد.

اکنون برای پرهیز از اطناب ، خلاصه ای از قصه ، در بیان موضوع داستانی با اشاره به مواردی از پیرنگ نوشته می شود. با توجه به تعریف موضوع۶ خلاصه ای از پدیده ها و حادثه هایی که داستان عقل و عشق را می سازد می توان اینگونه فشرده کرد:

شیخ عقل در سرزمین بدن انسان ،به حکومت خاموش و ساکت و بلامنازع خود مشغول است ، همه ارگان ها واشخاص تحت سرپرستی اوبه زندگی روزمره و شایدعابدانه خود ادامه می دهند.عشق توصیف این سرزمین را می شنود و نغمه را برای تجسس به آنجا می فرستد، نغمه از راه دروازه گوش ، وارد سرزمین پاک،زیبا،خاموش وخالی ازماجرای عقل میشود.با حضورنغمه آرامش و سکوت به هم می خورد.

در واقع قصه از همین جا آغاز می شود. همچنانکه در آغاز هر قصه ای ، هنجار و سامان اولیه با عاملی به هم می خورد ، اضطراب و پریشانی و تشویش حاکم می شود. آنگاه همه عوامل قصه ، طی ماجراهایی بدنبال برگرداندن آرامش و سکون به حرکت در می آیندگره ها بسته می شوندوکشمکش ها حادث ، با پیش آمدن اوج ها و فرودها که بدست شخصیت های قصه شکل می گیرد ، سرانجام ، گره ها باز می شوند و قصه در یک خط سیر افقی قرار می گیرد و دوباره آرامش حاکم می شود. قصه عقل وعشق نیز چنین می آغازد ، بدیهی است اگر به جملات بالا عامل علت و معلول را نیز اضافه کنیم، در واقع تعریف دقیقی از پیرنگ داده ایم.

"عقل و عشق " صائن الدین نیز به طور دقیق همین روال و پیرنگ رادارد ، روندی که در خلال آن رابطه محکمی از علت و معلولی در بین حادثه ها و ماجراها برقرار است ، حضور نغمه در سرزمین ساکت و یکنواخت و شاید کسل و خسته کننده عقل سرو صدا ایجاد کرده است ، حضورش چون بمبی منفجر شده است و نظم و سکوت حکومت جناب شیخ را به هم ریخته است. آنچنانکه نه تنها طبقات پایین جامعه حتی رئیس حکومت هم متوجه سروصدا و پریشانی و شایعات شده است ، از پیر سماع می پرسد چه شده است و جواب می شنود : " قاصدی است نغمه نام از طرف شرق " (همان ، ص۳۰)

این به هم خوردن فضای راکد اول داستان آنقدر مهم است که خود شیخ نقاب خیال برسر می کشد و به عنوان خیال با نغمه به بحث و مجادله می پردازد.

توجه داشته باشیم که خیال ،حافظه ، ذاکره وهم و ... همگی بخش هایی و طبقاتی از توانایی قوه تدبر و عقل آدمی اند ، پس اینکه عقل می تواند در کسوت خیال درآید ، در عین آنکه خیال می تواند شخصیت مستقل خود را داشته باشد، در دنیای روانشناسی امریست مسجل و پذیرفته شده.

نغـــمه بی آنکه از این بحث نتیجه ای بگیرد، بر می گردد، - البته قصه نتیجه عملی حضور نغـمه را گرفته است و آن پیچیدن و شایع شدن خبرهایی است از دنیای پر از اشراق سرزمین عشق — و حضـرت عشق، رسول کلام را به سرزمین عقل می فرستد.

کلام از راه چشم واردمی شود چرا که صورت مکتوب آن در نظر گرفته شده است و به مجادله ای عمیق با خیال می پردازد ، خیال به کمک نقل و عقل ، سعی در شکست دادن کلام و مقاومت ورزیدن در برابر اودارد، که وهم به عنوان یکی از وزیران و سرداران ، خاموشانه مجادله آنها را گوش می دهد. کلام باز میگردد و عشق الهام را می فرستد ، بدیهی است الهام با شیخ خلوت می کند و طی یک گفت و شنید صمیـمانه در قـانع کردن شیـخ عقل می کوشد. و درپایان برای تایید صحبت هایش از او می خواهد که یکی از خالص ترین یارانش را با الهام بفرسـتد تا صحت و سقم سخنان او را درباره سلطان عشق و قدرت و توانـــایی او از نـــزدیک بسنـجد . شیـخ بعد از مشورت با یاران ، " قوت نظری " را به سرزمین عشق می فرسـتد. قـوت نظری مبهوت جلال و عظمت عشق ، هر چه اطلاعات از سرزمین شیخ دارد به عشق می دهد . در اینـــجا فرصتـی به نویسنده دست می دهد تا در قالب تمثیل ، ضمن تطبیق جهان اصغر - انسان - با جهان اکبر - دنیا - توصیف دقیق و مفصلی از مملکت بدن بدهد.

اکنون ماجرای گره خورده که تلاش عشق در بدست آوردن سرزمین عقل است ، در کشمکش های بین نیروهای عقل و عشق به اوج خود نزدیک شده است و این اوج با حادثه نهایی ،یعنی حمله مسلحانه ودرگیری جسمانی لشکرعشق با لشکرعقل کامل میشود . عشق لشکر معشوق را که همان حسن و زیبایی است تجهیز می کند و حمله می آغازد .عقل با اصحابش به مشورت می نشیند ، خیال دعوت به مقاومت می کند،و هم پیشنهاد تسلیم شدن می دهدشیخ با حدس خلوت می کند . وهم اسیر می شود. و مرزهایکی پس از دیگری فرو می شکند و سرانجام عقل ، شمشیر و کفن بر کف ، و با توبه ای جانسوز تسلیـم می شود.

بـه نظـــر می رسد داستان تمام شده است ، اما داستان گره های فرعی دیگری نیز دارد که باید به نوبت گـــشوده شوند. اکنـــون در حضـور عشق و عزل شدن عقل ، وهم که به خاطر ارادت های قبلی و پیوستن زودتر از همه در هنگامه جنگ ، به اردوی عشق ، عزیز داشته شده است ، اداره سرزمین شکست خورده را به دست می گیرد. و طبیعی است که وهم در اندازه ای نیست که بتـواند این مـهم را برآورد، عشـق حاکم شده است و خـیال به بازی با تصویرهای حسن و حضرت معشوقی مشغول است، سمع به شنیدن صدا و محامداو ،چشم به نظربازی و ... در این میان وهم پا از گلیم خود بیرون برده ، در ادعای ناشـایسـت تـوان حـــاکمیت و مدیریت جامعه ، سرزمین تن را به ویرانی می کشد. خبر به عشق داده می شود. عشق ضمن استمالت و دلجویی از عقل ، اراده بدن را دوباره به عقل می سپرد . سرزمیــن تن ، دوباره بـــه تـدبیر و خردمندی شیخ عقل ، از ویرانی ها نجات یافته رو به آبادانی می نهد . در این میان وهم و خـیال هـنوز آن احـترام لازم را به عقل نمی گذارند ، و آن تبعیت و فرمانبرداری لازم را ندارند. روزی عـقل درحضور عشق به هنگام گزارش کارهای روزانه خود ، گلایه ای از این دو می کند . عشق دستور می دهد هر دو حاضر و مواخذه و تنبیه شوند.

این مـواخذه عـلتی می شود بـرای یک مناظره عمیق بین وهم و خیال ، سرانجام سمع که عادت و ذاتـــش گوش کردن است بـعضی از جملات آنها را نسبت به خود کنایه آمیز می یابد و در صدد جواب دادن برآمـــده وارد بحـث می شود و حضـور سمع ، باصره یعنی بصر را به بحث می کشاند ، می بینیم نویسنده چقدر

عالی و ظریف دامن بحث را می گشاید ، حرکتی را علت حرکت بعدی قرار می دهد و جمله ای را دلیلی برای آمدن جمله ای بعد، اکنون کشمکش و مجادله بین سمع و بصر واقع شده است٠

درضمن این بحث ها وگفتگوها پرده از منیت های این اندام ها که در قصه به عنوان شخصیت های مستقل نمایش داده می شوند ، برداشته می شود عشق یعنی معشوق می بیند که در وجود آدمی- سرزمین سابق عقل یعنی عاشق- هنوز منیت و خودپسندی و ادعا و دفاع از خویشتن وجود دارد، به فراش عزت دستورمی دهد با جاروی جبروت کثافت و گرد و غبار کبر و غرور را از سرزمین عاشق بروبد؛ به این ترتیب عاشق در استیلای عزت ، به دست" داروغه درد" و " حاکم حزن " و " امیر اشتیاق " دچار زلزله ها وتکان های شدیدمنیت کوب شده ٠ ادعاهای بی جا ، غرور و تکبر ، و خویشتن بینی اش ، دردرد و داغ دوری و شور و نشاط اشتیاق دوست، دچار ویرانی و ریزشی عذاب دهنده می شود٠

توجه داشته باشیم که نویسنده با دقت وظرافتی،بی آنکه از رابطه علت ومعلولی بین آنها غافل باشد حوادث را به دنبال هم می چیند تا درونمایه داستان را ملموس و عینی به خواننده اش منتقل کند٠ متاسفانه پرهیزاز زیاده نویسی و هراس دچار شدن به اطناب ناخواسته،اینجانب را از پرداختن به جزئیات و نشان دادن چگونگی علت واقع شدن آنها به یکدیگر باز می دارد٠

در این تنبیه شدن عاشقانه پس از آنکه به قول راوی : " جمعی که از باد نخوت و غرور سر تکبر به عیوق کشیده بودند و کلاه مفاخرت بر افلاک انداخته ، به یک صدمه جنود هجران و وقود حرمان درخاک مذلت و خواری پست گشتند"٠ (همان ، ص ۸۸)

و عاشق لباس ژنده فقر و احتیاج بر تن کرد ، دوباره آفتاب محبت معشوق تابیدن گرفت و عقل را نظر به شخصیت و وانایی ها و سوابقش به عنوان مشاور و همنشین برگزید ٠ عقل این خبر را در همه جا شایع می کندو حسادت بعضی را بر می انگیزد ، و صدای اعتراض همچنانکه قبلا" در جهان اکبر از طرف فرشتگان بلندشده بودو بحث آن در صحبت از درونمایه گذشت ، این بار از جهان اصغر - باطن آدمی - بلند می شود:" اتجعل فیها من یفسدفیها و یفسک الدماء فبعزتک لاغوینهم اجمعین"٠(همان ،ص ۹۰)

و معشوق در جواب آنها با غیرتی بیشتر عاشق را با نوازش هایی دیگرحمایت میکند و عاشق نیزبا غیرت عاشقی نامحرمان را از ورود به حریم عشق خود باز می دارد و در این میان ملامت ملامتگران و شاید حاسدان و تسلیت به ظاهر دوستان و به هر حال دیگران ، روح متلاطم عاشق را صفایی به غایت شفاف وبرازنده می بخشد٠ عاشق از شراب وصال و قرب آستانه معشوقی مست می شود و به شحطیات می پردازد ،درهمین جملات ، گاهی معناهایی به چشم می خورد که هنوز بویی از منیت وتعلقات دنیایی دارند، عتاب معشوقی فرا می رسد و کشتی عاشق دوباره اسیر امواج صخره کوب عذاب می شود ، عاشق با بیچارگی عتاب را می پذیرد ، تا از وصال محروم نماند ٠ عزت فرا می رسد و دست رد بر سینه عاشق می نهد ، در این فراق خانمانسوز ، در جزر و مد سرکشی ها و تسلیم ها ،مملکت وجود عاشقی از عناد و فساد و پاک کنده می شود، کرم معشوقی سرانجام به داد عاشق می رسد و اکنون از او چیزی نمانده است، و در سرزمین وجودی او فقط سلطان عشق است که می درخشد٠

نظر به همین مختصر به خوبی نشان می دهد که نویسنده ،صف طویلی از ماجراها و حادثه ها را در زنجیره ای از علت و معلول به دنبال هم چیده است تا با ایجاد کشمکش ها و فراز و نشیب ها ، بن مایه داستان را به تفصیل و با نگاهی جزء نگر، به خواننده منتقل کند٠ درست است که در این ماجراها، ازداستان را به تفصیل و با

نـگاهی جزء نگر، به خواننده منتقل کند٠ درست است که در این ماجراها ، ازگفت وگو و مکالمه شخصیت ها برای پیش بردن قصه، بسیار استفاده کرده است ، اما منصفانه باید گفت که از عـــمل (Action) داســـتانی نیز غـــافل نبوده است٠ مانند جنگ ، فروریختن مـــرزها از سخن چینی ها،توطئه ها، و به هم خـــوردن مرتب معادلات ، و توصیف زمینه ای (Location) که ماجراها و حادثه ها بر آنها انجام می گیرد٠

بـدیهی است انتظاری چنـدان منطقی نیست که ما اثری از قرن نهم هجری را بعد از پانصد سال در جهان امروز ، با معیارهای نمایش و قصه نویسی معاصر به نقد بنشینیم ، با این حال به نظر می رسد از آنجا که ناخودآگاه نویسنده،بدون عمدو اراده چنان تکنیک های تصویری کردن و نشان دادن را ملموسانه حس می کرده است، که خـوشبختانه اثری بسیار درخشان و منطبق با الگوهای امروزین در زمینه ادبیات نمایشی خلق کرده است٠

در این راسـتا توجه به روانشناسی ای که نـــویسنده در شخصیت پردازی داستان از خود نشان داده است شایان اهمیت است٠

یکی از آدم های (character) اصلی قصه ، نغمه است که به تفصـیل از ویژگی های شخصیتی آن سخن رفته است،ما تعدادی از این ویژگیها را در بحث از تمثیل بیان کردیم، اکنون به بسط و اتمام تصویراین شخـصیت ، در این قسمت می پردازیم ، در صفحات ۳۲ و ۳۱ و ۳۰ کتاب وقتی شیخ در نقاب خیال از نغمه می پرسد از کجایی، و پادشاه تو کیست و کارت چیست٠ نغمه پاسخ می دهد:

الف:حشم نشین است،(چادر نشینی او را به عنوان یکی از اعراض که جای ثابتی ندارند و می توانند بر جوهرها بار شوند در برابر شهر نشینی که سمبل جوهر بودن و ثابت بودن است عنوان می کند٠)

ب: در جاهای خوش حضور دارد(چرا که نغمه ترانه است و اساسا" یک ترانه با زمزمه،سرودوآواز و موسیقی سروکار دارد٠)

پ: یکی از دوازده برادر از یک پدر و مادر است (اشـــاره به این دارد که نـغمه یکی از مـقام های دوازده گانه موسیقی است که اساس همه آنها صوت و صدا بودنشان است٠)

ت : در حضـرت سلـطان عشـق قرب وارج دارد(چرا که سلطان عشق ترانه را که حاوی حرارت و گرمی و نشاط زندگی است و معمولا" نوع حماسی و عرفانی و بخصوص غنایی آن در بین مردم مقبولیت تام داردو برای بیان عواطف عاشقانه به کار می رود، بسیار دوست دارد٠

ج: بیست و هشت سر دارد (موسیقی نغمه ازآنجاییکه با شعر ترانه همراه است ،پس از کلمه و اصل آنها بیست و هشت حرف عربی نیز سود می جوید).

ح: در میان مردمان به قول کتـاب "قلاش تر" بـیشتر راه دارد (چراکه ترانه رکود،سکوت، آرامش و سکون و ایستایی را نمی پسندد و با حرکت و جنب و جوش و حرارت بیشتر سنخیت دارد).

و: همـــچنانکه قـبلا" اشاره کردیم ، او زبان آورمجلس انس است،ریاضی (موسیقی) می داند ، یکی از کیف های محسوس یعنی مسموعات است و محرم پرده سرای راز سلطان عشق است٠

شخصیـــتی چنـــین وظیفه اش ، این است که هرکس را که از خدمت سلطان عشق به چیز دیگری مشغـــول شده باشد، و از جـــلال عشق غافل بماند، او را به طریق لطافت ، و نوازش ، و محبت ، به سوی سلطان عشق متوجه کند٠

اکنـــون در ابتـدای داستان هستیم و اولین سفیر ، نغمه انتخاب می شود، شخصیتی با ویژگیهایی که برشمردیم، با اندکی دقت به خوبی شناخت نویسنده را از روانشناسی شخصیت ها و حتی روانشناسی جامعه در می یابیم ·

اول ماجـراست اولـین سفیر فرستاده می شود، هیچ قضاوتی نسبت به جوابی که دریافت خواهد شد نیست، پس طبیعی است که کسی برود که لطافت ، نوازش و محبت کار وذات اوست ·

نغمه از راه گوش وارد می شود ، طبیعی است که یک کیف و عرض محسوس مسموع بایداز دروازه صماخ بگذرد ،حضور ترانه مثل بمبی سکون سنگین و سرد و خردمندانه سرزمین عقل را به هم می ریزد و این اصــلا" عملکـرد درست و منطقی ترانه است ، بدون شک همه افراد دارای ذوق سلیم این حادثه را تجربه کرده اند که گاهی شنیدن ترانه ای تمام وجود آنها را به لرزه درآورده است ·

به خوبـی پیداست که شناختی که نویسنده از شخصیت نغمه می دهد، با عملکرد نغمه ، وظیفه او و ماموریتش و حضورش در موقعیت آغازین داستان ، کاملا" با هم منطـــبق اند و بسیار منطقی می نماید·البته مثال ها فراوان اند اما اینجانب به یک مثال دیگر بسنده می کنم ·

" قوت نظری " از این ویژگی ها برخوردار است:

۱- یکی ازفحول فضلای مملکت عقل است ·

۲- احکام با دستیاری او صادرمی شود ·

۳- شیخ با او مشورت می کند و راه درست را از طریق صلاحدید او می جوید ·

۴- از گوشه و کنار و جزئیات مملکت عقل به تفصیل باخبر است ·

۵- غلام درم خریده شیخ است ·

۶- از کودکی مخصوص و ندیم شیخ بوده است ·

۷- همه آلات تحصیل علوم از کتاب ها گرفته تا ··· در اختیار او قرار داده اند ·

۸- وزراء و امرا به تربیت او مشغول بوده اند ·

۹- او از ملکه تفکر برخوردار است ·

اکنون توجه داشته باشیم که شیخ عقل بعد از آنـکه با الهام بحث کرده و چیزهایی از سلطنت عشق شنیده است ، می خواهد کسی را برای تجسس و تحـقیق نهایی به آن سرزمین بفرستد، مشورت می کنند و قوت نظـری پیشنهاد می شود · آیا این روانـشناسی درست آدم های قصه و نقش و عمل دادن به آنها بر اساس ویژگیها یشان نیست؟

جالـب اینجاست که در همـین فـراز و موقعیت داستانی ، باید اطلاعات درستی از سرزمین عقل به سلطان عشق داده شود، چرا که مقدمات یک حمله چیده می شود – باز می بینیم انتخاب " قوت نظری " هم از جانب شیخ منطقی است و هم استفاده از او برای آماده کردن فراز بعدی داستان از جانب نویسنده با شخصیتی که به او داده شده است ، به طور منطقی انطباق دارد ·

مــمکن است گفتــه شــود که در قــصه نـویسی امروزین ، شخصیت ها با توصیف مستقیم پرداخته نمی شوند بلکه آنها با قرار گرفتن در موقعیت های مکانی و زمانی خاصی ،در بطن داستان با عمل و گفتارخود ، پرورش داده شده به شکل تصویری ترسیم و معرفی می شوند ·

این اعتـراض پذیـرفته است اما به یاد داشـته باشیم که داستــان مـورد بحـث ما به زمانی مربوط میشودکه هنوز" دن کیشوت" در اسپانیا نوشته نشده است،و رمان و قصه به معنای امروزی آن در زادگاه اولیه خود نیز ، هنوز متولد نشده است ، هر چند باید تذکرداد که صائن الدین از توصیف مستقیم در حد امکان شناخته شده زمان خود می پرهیزد و معرفی شخصیت هایش در لابلای گفتگوها و مناظرات ، انجام میگیرد٠و با کمال جسارت می توان ادعا کردکه شخصیت پردازی او و استفاده درست ازشخصیت هایش، به طور دقیق با تعریضی که داستان نویسی امروز از شخصیت می دهد ، تطبیق می کند:

" شخصیت ، دراثر روایتی یا نمایشی ،فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او ، در عمل او و آنچه می گوید و می کند، وجود داشته باشد ، خلق چنین شخصیت هایی را که برای خواننده در حوزه داستان ، تقریبا" مثل افراد واقعی جلوه می کنند ، شخصیت پردازی می نامند٠" (میرصادقی ، ۱۳۷۶ ، ص۸۴)

درست است که شخصیـت های صائن الدین ،شخـصیت های تمثیلی و قالبی اند ،شخصیت هایی اند که جانشـین فکـر و خلق و خو و خصلت و صفتی شده اند و محصول تلاش نویسنده اند برای محسوس و ملموس کردن امری نامحسوس و معنایی پنهان، شخصیت هایی هستند ایستا ، و دستخوش تغییر و تحول نمی شوند ، بیـشتر نسخه بدل اند و صحبت هایشان قابل پیش بینی است، بر طبق الگویی رفتار می کنند که آن معنای پنهان – که در این قصه نام خود شخصیت ها واقع شده است اقتضا میکند و دستور می دهد، اما به هرحــال ،نویسـنده با ارائـه شناخت درستی که از کیفیت روانی و اخلاقی آنها دارد آنهارا درخلق ماجـراهایی که واقــعی نشـان می دهند به کار گرفته است و برعکس تک تک شخصیت های فرعی و اصلی اش، یک تغییر اساسی را در وجود آدم- دنیای صغیرو زمینه اصلی داستان- ایجادکرده است٠ انسانی که تحت سـرپرستی عـقل به حیاتی پر از ثوابهای کلیشه ای ، سطحی و تجارت گونه و ایستا رسیده بود، دستــخوش عشـق می شود و به سعادت و حـرارتی پــر از هیـجان و نشاط و حیات آفرین و تعین سوز و باصفا و پویا می رسد٠

الهام همچــنانکه در زنـدگی واقعی ، بی واسطه و ناگهانی بر آدمی وارد و نازل می شود، درقصه نیز یکراست و ناگهانی ، درخلوتخانه قدس بر عقل وارد می شود٠(ص ۴۲)

عـقل با قــوا مـشورت می کند ،همچنانکه در شخصیت ذات او شور و مشورت وجود دارد ، خیال پیشنهادکندن خندق های زهد و پرهیز و آماده کردن سلاح طاعات و عبادات را می دهد ،همچنانکه ذات خیال این تصویر بازی ها و تخیلات را ایجاب می کندو پیشنهاد می دهد،جالب اینجاست که وهم و حدس با خیال مخالفـت می کنـند و ما در ادامه داستان می بینیم که این هردو به خاطر هراس از جنگ و شاید تیزهوشی حدس ، زودتر از همه جبهه های خود را به روی عشق می گشایند٠

در جریان جنگ یکبار دیگر عقل نشست مشورتی تشکیل می دهد، قوه نظری که خوب می فهمد ،و جلال و شکوه عشق را از نزدیک دیده است، از عشق با ابهت و نیرو یاد می کند ، خیال همچنان دعوت به استقامت می کند، وهم با ترس خبر از شکسته شدن جبهه ها ومرزها می دهد و شیخ با پرخاش به همه آنها از روی نــاراحتی ، با حــدس خلوت می کندتا جوانب امر را برای یکبار دیگر بسنجد وحدس بزند٠(ص۶۰ و۵۹ و۵۸)

بعد از پیروزی عشق ، خیال به تصویر بازی و نقاشی و مشاطگی چهره معشوق مشغول می شود وهم به ترانه ســرایی عاشقانه مشغول می شود- به خاطر همین علاقه به ترانه هم است که جزو اولین کسانی است که بوسیله قشون نغمه اسیر می شود٠

قوه ی نظـر به ترتیب مقـدمات وصال می پردازد ، ذاکره غرق در ختم قرآن جمعی کامل معشوق می شود. حس به درک لطایف محبوب،باصره به دیدارجمال محبوب، سامعه به شنیدن حکایات معشوق زبان به ذکـر محامد محبوب و مشغول می شوند و عقل گوشه نشین ،در نتیجه سرزمین آبادان به دست ندانم کاری های وهم و خیال به ویرانی، می رسد .(ص ۶۴)

در ادامـه ، معشوق ، عاشق را به عتابی تنبیه می کند در نتیجه د،روغه درد و حاکـم حزن و امیر اشتیاق ،به ویران کردن دوباره هستی عاشق همت می گمارند(ص۸۷) عاشق درد دل می گوید و معشوق او را به شکـیبایی می خواند و به این ترتیب ، صبر با دوستانش قناعت ، توکل ، و رع ، و شکر و رضا به یاری او می شتابند(ص ۹۲)

در تک تک این فرازها و بندهای دیگر داستان ،تطبیق شخصیت آدم های داستان با عمل داستانی، کاملا" به چشم می خورد و نویسنده با شناختی دقیق از روانشناسی آنها ، آنها را درپیش بردن و بسط و گسترش داستان به کار می گیرد.

نویسـنده با استفاده از زاویه دید بیرونی،به عنوان دانای کل ، همه ماجرا را می بیند وروایت می کند.

او درسرزمین شیخ عقل حضور دارد. در بارگاه سلطـان عشـق حاضـر است او در خلوت و جلوت ، درجـنگ و صلـح ، در حسادت ها و توطئه ها ، در تلخی ها و شادی های ماجرا حضوری نزدیک و ملموس دارد و با حوصـله داسـتان را با ارائه کشمکش ها ، عمل ها ، شخصیت ها ، ماجراها ، گفتگوها و توصیف زمینه ها و صحنه ها پیش می برد.

راوی از گذشتـه و حال و آینده شخصیت ها با خبراست. در خلوت و تنهایی آنها ، حتی در لحظاتی که الهام مستقیم بر عـقل فرود می آید و یا عـقل با حدس خلوت می کند ، حضـور دارد و صدای آنها را می شنود و جملات آنها را به خواننده می گوید . او در کنار تصویرهایی که از سرزمین وجودی انسان به عنوان عالـم صغـیر ارائه می دهد که در بخـش بـررسی تمثیل ها به آنها اشاره شد، توصیفات جالبی از صحنه ها و ماجراهای داستان دارد، وقتی نغمه واردسرزمین عقل میشود و آرامش آن سرزمین از صدای آهنگ نغمه به هم می خورد نویسنده ،اینگونه به وصف ماجرا و صحنه می پردازد:

مجلسی که چون چشم نیمخواب بتان آرمیده بود،مانند زلف مشوش دلبران به هم برآمدو مجمعی که همچون مجموعه گل اسباب موانست جمع داشت ، به یک باد مخالف بر مثال اوراق مـبتر خزان از هم فرو ریخت . ترجمان وقت همه برفحوای:

چه مستی است ندانم که ره به ما آورد — که بود ساقی و این باده از کجا آورد

متعجب بمانده ، زبان حال هر یک نهفته به گفته :

خـیال گنـج می بیند چراغم — نسیـم دوست می یـابد دماغم

مگر باد بهشت اینجا گذرکرد — که چندین خـرمی در ما اثر کرد

مگـر با ماست آب زندگانی — که ما را زنـده دل دارد نـهانی

مترنم گشت .

شیخ از سر تحیر گفت:کیست که پای انبساط بر بساط قدس می نهد و حلقه جسارت بر در مجامع انس می زند ؟

با محتسب شهر بگویید که زنهار – در مجلس ماسنگ میناز که جامست· پیرسماع که آن گوشه تعلق به خدمتش دارد ، گفت : "قاصدی است نغمه نام از طرف شرق".(همان ، ص ۳۰)

نویسنده در توصیف اسیر شدن وهم می نویسد: " درین بودندکه ناگاه از سرحد صماخ آوازه برآمد که یکی از پیشروان قشون نغمه ساز دلاوری به چنگ آورده و چنگ اکبری ساز کرده از گوشه ای بیرون آمده و به کمند نقشه های گوناگون و انواع نیرنگ و افسون ، وهم را جذب کرده و برده ۰۰۰ (همان ، ص ۶۱)

و یا در تسلیم شدن عقل می نویسد : عقل چون دید که اسباب ابهت و حشمتش به یک باد مخالف چون از هم ریخته شد ؟ و امر او به یک صدمه لشکر عشق چگونه غبار تفرقه در میانه انگیخته گشت ۰۰۰ شمشیر و کفن بر کف ، متوجه مخیم عالم پناه گشت· (همان ، ص ۶۲)

البته مثال ها به عمد طوری انتخاب شده اند تا خواننده را درجریان زاویه دید توصیف و چگونگی گفتگوها و زبان اثر قرار دهند·

یکی از تکنیک های مهم قصه نویسی امروز ، گفتگو و استفاده از گفتگو در بین شخصیت هاست، "گفت و گو "می تواند درونمایه قصه و روان شناسی شخصیت ها را به راحتی روشن کند ، می تواند به نویسنده کمک کند تا به طور غیر مستقیم پیرنگ را گسترش دهد، شخصیت ها را معرفی کند و عمل داستانی را به پیش ببرد، اما کدام گفت وگو؟ گفت و گویی که در آن لحن،لهجه ،تکیه کلام ها ، بلندی و کوتاهی جمله ها ،ویژگی های طبقاتی و ،کار و اجتماعی گوینده، احساس راحتی ، طبیعی وتصنعی بودن ، ضرباهنگ ، خشونت و لطافت محتوا ، به طور کامل دیده شود·

گفتگویی که حرارت زندگی در جریان میان کوچه ،بازار ، مغازه ،کارخانه ، مدرسه ، وخانه ومسجد را داشته باشد·

نویسنده عقل و عشق ازگفت وگو همانطورکه درمثال مشاهده کردیدفراوان سودمی جوید، بخصوص در صفحات پایانی قصه درمناظره های بین وهم و خیال،سمع ونظروعاشق ومعشوق ازاین تکنیک استفاده می کند، آنچنانکه گاهی گفت و گو به تنهایی قصه را پیش می برد و زحمت راوی را کم می کند·

در نمونه ای در گفت و گو های بین نظرو سمع جواب نظر از صفحه ۸۴ شروع می شود و تا ص ۸۶ درپنج بخش ادامه می یابد:

"نظربا ز گفت :تقدم که گفتی آن تقدیم حضرت معشوقی است و رشحات التفات حیات افاضت او

وگرنه ما کدامین خاک باشیم　　　کز آن میمون ورق حرفی تراشیم

اگر بر مجالی ظهور ، تبختری می بینی آن همه آثار غنج و دلال آن حضرت است ۰۰۰ شعر فارسی۰۰۰۰۰۰ شعر عربی۰۰۰۰۰۰۰۰

- و اما قضیه صرف اوقات در استیفای ماضی و استقبال ۰۰۰۰۰۰

- با آنکه این خود نه از شماست ،بلکه از دولت ملاقات حروف و کلمات حاصل می کنید ۰۰۰۰۰ شعر فارسی ۰۰۰۰۰۰۰ عبارت عربی ۰۰۰۰۰۰۰

- واما هرچه حکایت فیه مافیه است ۰۰۰۰۰۰۰۰۰ (پر از عبارت های عربی)

وآنکه دعوی کمال ابهت و حشمت کرده ای ۰۰۰ شعر فارسی ۰۰۰۰ شعر عربی ۰۰۰۰۰۰شعر فارسی۰" (همان ، ص ۸۶و ۸۵و ۸۴)

این مکالمه ها ، ویژگی های یک گفتگوی نمایشی را ندارند، و متاسفانه به شکستن روند یک نواخت کتاب کمک نمی کنند.

نتیجه گیری

به طور کلی با همه نمونه هایی که از حضور تکنیک های داستانی درکتاب" عقل و عشق" ارائه شد و با همه تحلیل ها و بحث هایی که بیان شد، انصاف باید داد که متن روایت، به سردی ، کندی و یکنواختی کسل کننده ای پیش می رود .

البته درون مایه ، موضوع، پیرنگ و ماجراها به تنهایی جذابیت دارند ، اما متن قصه طوری نوشته شده است که گرما و حرارت قصه و سخن را از او گرفته است . اشکال کار کجا می تواند باشد؟

به نظر می رسد اشکال اساسی در زبان فخیم ، مصنوع و ادبی و پرتکلف راوی است. نویسنده متن را چنان با سجع و قافیه و سامان دهی برونه زبان ، آغشته است ، و در نتیجه به واژه ها و کلماتی ناآشنا و تصویرهایی دیرفهم رسیده است، و به اندازه ای در استفاده از بیانات و عبارت ها و شعرهای عربی و فارسی اغراق کرده است ، و به اندازه ای در نوشتن متن تسلیم نویسندگی رایج زمان خود شده است که لحظه ای به خود اجازه نداده است ، درلحن و نوع کلام شخصیت های قصه اش فرق بگذارد،عقل باهمان زبان فخیم و سنگین حرف می زند که وهم و خیال و الهام از آن استفاده می کنند ، زبان بارگاه سلطنتی عشق ، با زبان کوچه بازار کشور تن هیچ فرقی نمی کند و جالبتر از همه اینکه زبان همه ، با زبان رسمی و ادبی راوی سر سوزنی اختلاف ندارد.

گفت و گوها کوتاه و بلندی متنوعی ندارند ، و اغلب بلند و سنگین فقط به جای روایت ،بکار گرفته شده اند،و همین امرسبب می شود ،خواننده درهمان چند صفحه اول ،ازخواندن متن دست بردارد و عطای نویسنده را به لقای متن ببخشدو بی آنکه بداند چه متنی زیبا ، شیرین ، ظریف و مهمی را دور می اندازد،از خیرخواندن کتاب بگذرد.

پی نوشت ها

۱. برای آگاهی بیشتر ر.ک: عقل و عشق ، ص ۲۸و ۲۹
۲. همان .
۳. همان
۴. باصرف نظر از فهرست آیات و احادیث و اصطلاحات و مفاهیم که خانم اکرم جودی مصحح و پژوهشگر محترم کتاب ارائه داده اند ، تنها درفهرست شعرای فارسی و عربی ایشان دویست و هشتادوچهار بیت شعرفارسی وصدو بیست و هشت بیت شعر عربی از شاعران گوناگون فهرست کرده اند که نویسنده آنها را در مکالمههای شخصیت های قصه ، در لابلای جملاتشان به تناسب سخن و اقتضای کلام گنجانده است . همین به خوبی بر آماده بودن مطلب در ذهن نویسنده و تلاش او را در ارائه هنرمندانه مطلب در قالب یک قصه تمثیلی به کمک فرهنگ و علوم علمی و ادبی جامعه به خوبی نشان می دهد.
۵. plot، پیرنگ ، مرکب از دو کلمه پی + رنگ است ، پی به معنای بنیاد ، شالوده و پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش ، بنابراین روی هم ، " پیرنگ "به معنی " بنیاد نقش " و " شالوده طرح " است و معنای دقیق و نزدیک برای plot دوست دانشمند وشاعرم ، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (م ،سرشک) که اولین بسار این معادل رابرای plot پیشنهاد کردند، معتقد هستندکه"پیرنگ" همان "بیرنگ "است ، که در فرهنگ ها آمده در فرهنگ معین "بیرنگ" چنین تعریف شده :

"طـرحی که نقـاشـان برروی کاغذ کشند و بعد آن را کامل کنند ، طرح ساختمانی که معماران ریزند و از روی آن ساختمان بناکنند." (عناصر داستان ص ۶۲)

۶. " مـوضوع شامـل پـدیده ها و حادثه هایی است که داستان را می آفریند ، و درونمایه را تصویر می کند،به عبارت دیگرموضوع قلمرویی است که در آن خلاقیت می تواند درونمایه را به نمایش بگذارد. (عناصر داستان ص ۲۱۷)

منابع و ماخذ

– ابن مقفع ،(۱۹۸۷ م) **کلیله و دمنه** ، مکتبـه المعارف ،بیروت.

– احمدی ،بابک،(۱۳۷۰) **ساختار و تاویل متن** ، ، چاپ اول نشرمرکز.

– اصفـهانی ، صـائن الدین علی بن محمد ،(۱۳۷۵) **عقل و عشق یا مناظرات خمس** ،به تصحیح اکرم جودی نعمتی ، چاپ اول ،نشر میراث مکتوب و اهل حکم.

– پورنامـــداریان ، تقی ،(، ۱۳۷۶) **رمـــزو و داســتان های رمزی در ادب فارسی**، چاپ دوم انتشارات علمی و فرهنگی .

– حافظ شـــمس الدین مـحمد ، (۱۳۷۲) **دیوان غزلیات** ، به کوشش خلیل خطیب رهبر ، نشر صفی علیشاه.

– رازی ، شمس الدین محمد بن قیس ، (۱۳۷۳) **المعجم فی معاییر اشعار العجم** ، به کوشش دکتر سیروس شمیسا . چاپ اول نشر فردوسی.

– ستاری ، جلال ، (۱۳۷۲) **مدخلی بر رمز شناسی عرفانی** ، ، چاپ اول نشر مرکز.

– فروزان فر ، بدیع الزمان (۱۳۶۶) ، **احادیث مثنوی**، چاپ چهارم ، نشر امیر کبیر .

– میبـــدی ، ابوالفضل ، (۱۳۶۱) **کشف الاسرار و عده الابرار** ، به اهتمام علی اصغر حکمت - نشر امیر کبیر.

– میر صادقی ، جمال (۱۳۷۶) **عناصر داستان** ، چاپ سوم . نشر سخن .

– نظامی ، (۱۳۶۷) **مخزن الاسرار** ، عبدالمحمد آیتی ، چاپ اول نشر آموزش انقلاب اسلامی .

– همایی جلال الدین ، (۱۳۷۵)**فنون بلاغت و صناعات ادبی** ، چاپ دوازدهم نشر هما.

– یونگ ،کارل گوستاو ،(۱۳۵۲) **انسان و سمبل هایش** ، ابوطالب صارمی ، چاپ اول نشر امیرکبیر.

مراثی جامی و جایگاه آن در ادب غنائی قرن نهم

دکتر نصرالله امامی*

چکیده

نورالدین عبدالرحمن جامی از برجسته ترین شاعران قرن نهم در ادبیات فارسی است. او علاوه بر مثنوی‌های مشهور و ارجمند، دارای دیوانی مشتمل بر قصاید، ترجیع بندها، ترکیب‌بندها، غزلیات، قطعات و رباعیات است. بخشی از سروده‌های جامی را مراثی او تشکیل می دهد. این مرثیه ها در ادبیات قرن نهم از لحاظ قالب، وزن، حضور عاطفهٔ صمیمی و بیان روان و پرتوان خود، دارای ارزش ادبی قابل توجهی است. بخشی از این مراثی که مراثی شخصی یا خانوادگی شاعر را در بر می گیرد ، می تواند جنبه‌هایی از زندگی او را نیز نشان دهد . مراثی دیگر این شاعر یعنی مراثی غیر خانوادگی وی شامل سوگ سروده‌هایی در مرگ سعدالدین کاشغری و عبیدالله احرار از مشایخ و صوفیان معاصر شاعر است که هم از نظر جنبه‌های هنری مرثیه سرایی و هم به لحاظ فواید تاریخی، ارزشمند و قابل توجه می باشند. این مقاله ، تفصیلی در زمینه ی معرفی این مرثیه‌ها و جایگاه آنها در ادبیات قرن نهم ایران است .

واژه های کلیدی : مرثیه قرن نهم ، جامی ، ادب غنایی.

مقدمه

اگرچه شعر غنایی یا Lyric در ادبیات کهن یونانی به شعری اطلاق می‌شد که به قصد تغنّی برای نواخته شدن به وسیله نوعی آلت موسیقی موسوم به لیر (Lyra) سروده می‌گردید، و موضوع آن را نیز مضامینی چون مدح و روایت تشکیل می‌داد، ولی در ادبیات جدید به معنای شعری است برخواسته از زمینه‌های احساسی با تأثیرپذیری از حالات عاطفی درونی؛ و باید توجه داشت که شعر غنائی در مفهوم جدید خود نیز در مقابل حماسه و شعر نمایشی قرار داده شده است. نظر به آن که شعر غنائی از موضوعاتی متعلق به جنبه‌های عاطفی شخصی و فردی نظیر عشق سرچشمه می‌گیرد و بندرت جنبهٔ فردی می‌یابد، غالب سروده‌هایی که خاستگاه عاطفهٔ فردی دارند در این تعریف می‌گنجد. (wagdi wahba/296-7).

مرثیه با توجه به همین خاستگاه فردی و احساسی، و دایرهٔ شمول مفهوم غنائی، در شمار ادبیات غنائی آورده شده است؛ بویژه آن که ادبیات‌شناسان، چکامه‌های متأملانه (meditative odes) و مرثیه‌های طولانی را هم از نوع غنائی دانسته اند (Abram's /108). این نکته زمانی بهتر دریافته می‌شود که بدانیم کهن‌ترین گونه غنائی را پاره شعری متعلق به ۲۵۰۰ سال پیش از میلاد مسیح دانسته‌اند؛ زیرا بُن مایهٔ آن را مضمونی رثائی (elegiac) تشکیل می‌دهد (cuddon /37). اکنون با توجه به مقدماتی که گفته شد، از مرثیه به عنوان گونه‌ای از شعر غنائی سخن می‌گوییم.

و اما قرن نهم هجری در ادبیات فارسی، با بیش از هزار شاعر با نام و نشان که شرح و آثارشان معلوم و شناخته است (بنگرید به: صفا ۱۶۰/۴) از ادوار مهم و پر رونق شعر فارسی محسوب می‌شود . شعر در این دوره از

* استاد ، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شهید چمران اهواز.

چنان رونقی برخوردار بود که پنداری سرودن شعر یکی از ملزومات تشخّص علمی و طبقاتی محسوب می‌گردید تا آنجا که غالب اهل فضل، دانشمندان، شاهزادگان، ارکان دولت و نیز عده کثیری از زنان به سرودن شعر می‌پرداختند و بدان رغبت بسیار نشان می‌دادند و شاعری برای طبقات درس خوانده و فرهیخته از جملهٔ فضایل محسوب می‌شد (صفا ۱۶۱/۴) و شاید سادگی و روانی سبک شاعران قرن نهم - بجز معدودی از مقلّدان قدما- به همین سبب باشد وبی تردید همین انتقال شعر به میان توده‌های مردم نیز سبب شد تا زبان شعری در این دوره با زبان محاوره، نزدیکی و قرابت یابد و راه را برای سبک زبانی خاص در شعر دوره صفویه و وسعت مضامین آن هموار سازد.

شاعران قرن هم در سرودن شعر، چه به لحاظ صنعت‌ها و تمهیدات شعری و چه از نظر مضمون، نظر به تجربه‌مندی‌های سرایندگان نسل‌های قبل از خود داشته‌اند و به همین سبب در کنار همه ویژگی‌های سبکی شعر در این دوره ، دو نکته مهم را نباید از نظر دور داشت:

الف) گرایش به صنعت‌های لفظی و معنوی ، در عین گرایش به سادگی الفاظ و تعبیرات ؛ به گونه‌ای که پنداری رعایت صنایع بدیعی و در مواردی الزام آنها، شرطی از شایط سخنوری و شاعری بوده است (بنگرید به: بهارستان/۹۸). این گرایش به صنعت‌پردازی بویژه در آثار قصیده‌سرایان این دوره رونق بیشتری داشت و اگر در جستجوی نمونه‌های متکلّفانه‌ای از شعر در این دوره باشیم، باید آنها را در آثار قصیده سرایان این عصر جستجو کنیم که کاربرد ردیف‌های دشوار و الزامات شگفت‌انگیزشان دل از تذکره نویسانی چون دولتشاه سمرقندی ربوده بود (بنگرید به: دولتشاه/۴۲۹).

ب) میل به تقلید و نظیره‌گویی از قدما ؛ چنان که کمتر شاعری از سرایندگان این دوره را می‌توان نام برد که در مقام تقلید و جواب‌گویی به شاعران متقدم و استادان گذشته، شعری نسروده باشد.

تقلید و جواب‌گویی در سبک شاعران قرن نهم تنها به قصیده سرایان منحصر نمی‌شد ، بلکه شاعران غزل سرای این دوره نیز در سروده‌های خود، کسانی چون سعدی، امیرخسرو دهلوی، حافظ و کمال خجندی را الگوی خویش قرار می‌دادند و سروده‌های آنان را نمونهٔ عالی غزل برای سرمشق‌های، خود دانستند . این جوابگویی نه تنها پدیده‌ای ناخوش تلقّی نمی‌شد بلکه حتی موجب فخر و مباهات سرایندگان بود ، به گونه‌ای که برخی از آنان مانند بنایی هروی از قصیده سرایان این دوره ، دیوانی از جوابیه‌های خود به شاعران کهن، ترتیب داده بود (رک: صفا ۱۸۰/۴) .

مرثیه در قرن نهم

روشن است که تقلید از سرایندگان کهن و رعایت سنت‌های مضمونی و معانی شعری گذشته اقتضا می‌کرد تا شاعران قرن نهم در غالب عرصه‌های مورد نظر شاعران گذشته نیز طبع‌آزمایی کنند و جلوه‌هایی از ذوق و توان هنری خود را نمایان سازند. از جمله ی این معانی شعری می‌توان به غزل، مدح، منقبت، مرثیه، مضامین مذهبی، حماسه، معانی حکمی و عرفانی و اخلاقی، معما و اشعار البسه و اطعمه اشاره کرد .

درمیان معانی رایج شعری در این عصر، مرثیه‌سرایی جایگاه خاصی داشت به طوری که در دیوان غالب شاعران برجستهٔ این عصر، نمونه‌های پراحساسی از مرثیه دیده می‌شود . از میان این سرایندگان می‌توان به قاسم انوار، امیرشاهی سبزواری، شاه داعی کرمانی،نورالدین عبدالرحمن جامی، آصفی هروی، اسیری لاهیجی و بویژه اهلی شیرازی که برترین مرثیه‌سرای این دوره است ، اشاره کرد.

مراثی نورالدین عبدالرحمن شاعر نامدار قرن نهم ، به لحاظ صداقت و عمق عاطفه، نیازمند مطالعه‌ای مستقل است. مراثی جامی غالبا در قالب ترکیب بند، و در اوزان مناسبی مانند رمل و مضارع و با بیانی ساده و صمیمی سروده شده‌اند . عاطفه ی طبیعی و صمیمی شاعر در این مراثی که بیشتر آنها را مراثی خانوادگی تشکیل می‌دهد، سبب شده است تا مرثیه‌های جامی را در شمار بهترین سروده‌های وی و از قوی‌ترین نمونه‌های غنائی قرن نهم محسوب کنیم.

مراثی جامی

پیش از سخن درباره ی مراثی جامی، گفتنی است که وی را به تعبیری، بزرگترین شاعر فارسی زبان بعد از حافظ دانسته‌اند (صفا ۳۴۷/۴). او علاوه بر شاعری دارای مراتب علمی و عرفانی والایی بود و در یک توصیف، «خاتم الشعراء» فارسی خوانده شده است . وی در سال ۸۱۷ هـ‍ق ولادت یافت و از آنجا که زندگینامه ی منظومی از خود، به تقلید از قصیده ی لامیه ی معروف کسایی (رک: کسائی مروزی /۴-۵۳) در سال ۸۹۳ یعنی پنج سال بیش از وفات خویش سروده است، بسیاری از دانسته‌های ما درباره ی زندگی او و از جمله تاریخ ولادتش قطعی و خالی از تردید است. سه بیت اول این قصیده چنین است:

منم چو گوی به میدان فسحت مه و سال
به صولجان قضا منقلب ز حال به حال
به سال هشتصد و هفده ز هجرت نبوی
که زد مکه به یثرب سرادقات جلال
ز اوج قلّهٔ پرواز گاه عزّ و قدم
بدین حضیض هوان سست کرده‌ام پروبال
(بنگرید به: دیوان جامی / ۶۳-۵۹).

و اما مراثی جامی را باید به دو بخش ، مراثی خانوادگی (شخصی) و مراثی غیرخانوادگی (رسمی) تقسیم کرد.

الف) مراثی خانوادگی

این بخش از مراثی جامی را عمدتا مرثیه‌هایی در مرگ فرزند و برادر، تشکیل می‌دهد. در این سروده‌ها، غلیان اندوه و عاطفه ی شخص، جایی برای طرح مطالب حکمی باقی نگذاشته و شاعر صرفا واکنش احساسات درونی خود را درآنها نمایان ساخته است. گفتنی است که جامی دارای چهار پسر بوده است که سه تن از آنها درگذشته و شاعر تا زمان مرگ خود، تنها یک فرزند پسر را در کنار خویش داشته است . مراثی جامی در مرگ سه فرزند از دست رفته ی خود عبارتند از :

۱) مرثیه برای صفی الدین محمد

این صفی الدین محمد مطابق با آنچه واعظ کاشفی در رشحات عین الحیات نوشته، دومین فرزند جامی بوده است که پس از فرزند نخستین و یک روزه ی شاعر که مسمّی به نامی هم نشد، به‌دنیا آمد . این فرزند نیز پس از دو سال درگذشت . جامی پس از این دو، صاحب دو فرزند ذکور دیگر گردید.

مرثیه ی جامی در مرگ صفی الدین محمد،ترکیب‌بندی است با هفت بند در پنجاه و سه بیت که در بحر رمل مثمن محذوف سروده شده است. این وزن از مناسب ترین اوزان مراثی در شعر فارسی است که مرثیه‌های بسیاری را در آن سروده‌اند.

مطلع این مرثیه چنین است:

این کهن باغ که گل پهلوی خارست درو

نیست یک دل که نه زان خار فگارست درو

این مرثیه به سبک سایر مراثی جامی، مقدمه‌ای در بی‌وفایی دنیا و گلایه از روزگار دارد . شاعر در مرگ این فرزند که هنوز، به سبب طفولیت زبان به سخن نگشوده، ولی مهرش در جان وی ریشه گرفته بود، درد و دریغ بسیار دارد؛ بویژه آن که به گواهی بند سوم مرثیه، فرزند خردسال شاعر را دردی جانکاه نیز می‌فرسوده است. اندوه و دریغ شاعر در مرگ چنین فرزندی را زمانی می‌توان بهتر دریافت که بدانیم صفی الدین محمد پس از مرگ نخستین فرزند شاعر و در قریب شصت سالگی جامی، نصیب وی شده بود و امید آن می‌داشته است که او یادگار و میوه ی باغ عمرش باشد.

پراحساس‌ترین بخش این مرثیه، بند سوم آن است که شاعر در اوج عاطفه‌ای عمیق، قصه ی پرغصه ی دل را چنین سرمی‌دهد:

رفتی و سیر ندیده رخ تو دیده هنوز

گوش یک نکته ی پنهان ز تو نشنیده هنوز

چید دست اجل ای غنچه ی نورسته ترا

یک گل از شاخ امل دست تو ناچیده هنوز

بر تن عاجز تو بهر چه بود این همه رنج

زیر پا مورچه‌ای از تو نرنجیده هنوز

هر سر موی به فَرقت زبلا شد تیغی

فَرقت از موی ولادت نتراشیده هنوز

این همه زهر چرا ریخت فلک در کامت

شربت شهدی از این کاسه ننوشیده هنوز

تا ترا لقمه کند ، خاک گشاده ست دهان

دهن تنگ تو یک لقمه نخاییده هنوز

بر سر دست خرامان سوی خاکت بردند

نازنین پای تو گامی نخرامیده هنوز

عمر نزدیک شد از شست به هفتاد رسید

هرگز این واقعه ی صعب نیفتاد مرا

(دیوان جامی / ۱۲۰-۱۱۸)

۲) مرثیه برای ظهیرالدین عیسی

جامی پس از فرزند دومش صفی الدین، صاحب دو پسر دیگر شد که به ترتیب ضیاء الدین یوسف و ظهیرالدین عیسی نام داشتند . فرزند اخیر یعنی ظهیرالدین عیسی که نه سال پس از مرگ یوسف و در ۷۴ سالگی

شاعر ولادت یافته بود،پس از چهل روز و در سال ۸۹۱ درگذشت. جامی در ماده تاریخی که برای او سروده، وی را آرام جان نامیده است. (رک: دیوان جامی /۷-۷۹۶)

شاعر علاوه بر این ماده تاریخ، قطعه‌ای دو بیتی نیز در مرگ ظهیرالدین عیسی دارد. شاید پیری و تنگ حوصلگی شاعر، مانع از آن می‌آمده است تا مرثیه‌ای مفصل‌تر و عاطفی‌تری در مرگ این فرزند بسراید. جامی در این دو بیت می‌گوید:

نوردیده ظهیر دین که فتاد
دادن و بردنش به هم نزدیک
بود برقی ز آسمان کرم
زادن و مردنش به هم نزدیک

(دیوان جامی/۷۱۶)

۳) مرثیه برای برادرش مولانا محمد جامی

مرثیه ی جامی در مرگ برادرش مولانا محمد، ترکیب بندی است در هفت بند با ۵۵ بیت ، در بحر مضارع مثمن اخرب محذوف. این برادر که از علمای روزگار خود بود و طبع شعری نیز داشت، بنا به اشاره ی صاحب حبیب السیر، اهل تواضع و احتمالا گرایش‌های صوفیانه بوده است (بنگرید به: حبیب السیر ۱۰۲/۴). خواندمیر در حبیب السیر، این مرثیه رادر غایت بلاغت می‌داند و دو بیت از آن را نیز نقل می‌کند (رک: همان/۱۰۲). مرگ مولانا محمد که تنها برادر شاعر بود، پس از سوگ‌های دیگر، اندوهی تازه بر دل او افزوده و سبب غلبه ی اندوه شاعر و قوّت عاطفی مرثیه شده است. مرثیه ی مولانا محمد جامی چنین آغاز می‌شود:

تا کی زمانه داغ غمم بر جگر نهد
یک داغ نیک نا شده، داغی دگر نهد
هر داغ کاورد قدری رو به بهتری
آن داغ را گذارد و داغ بتر نهد
زیر هزار کوه غمم بست و گر دهد
دستش، هزار کوه دگر بر زبر نهد
بر خوان میهمانی او حاضر ار شوم
بیش من از کباب جگر ماحضر نهد

(دیوان جامی/۱۱۵)

شاعر در بند پنجم این مرثیه، اشارات بیشتری درباره ی متوفا دارد، که شامل شرح حال و مراتب علمی و ادبی او نیز می‌شود . بندهای این مرثیه هرکدام دارای موضوعی مستقل هستند ؛ لیکن نوعی وحدت عاطفی، موجب پیوستگی و انداموارگی آن شده است . شاعر در بند پنجم که بار عاطفی آن بغایت قوی است، چنین می‌سراید:

من بودم از جهان و گرامی برادری
در سلک نظم جمع، گرانمایه گوهری
زان سان برادری که در اطوار فضل و علم
چون او نزاد مادر ایام، دیگری
در بوستان فضل، سراینده بلبلی
بر آسمان علم، درخشنده اختری
خورشید اوج فضل، محمد که بر دوام

پیش قـدم ز نـور قدم داشت رهـبری
یک شـمه از شمایـل او گر بیان کنم
جمع آیـد از مکـارم اخـلاق دفتـری
دردا و حسرتا که زبـاغ جهان بـرفت
نـاخورده از نـهال کـمالات خود، بـری
چـون او نـدیـده دفتـر ایـام قرن‌ها
روشـن دلـی، دقیقه‌شناسی، سخـنوری
(دیوان جامی /۱۱۷)

ب) مراثی غیرخانوادگی (مراثی رسمی)

از جامی دو مرثیهٔ غیرخانوادگی در دیوان او ثبت است. از آنجا کـه ایـن دو مرثیـه از سـر ارادت و خـالی از هرگونه تکلفی سروده شده ، دارای بار عاطفی و القائی زیادی است ؛ و در عین حـال ، بـه لحـاظ مطالعـه در تـاریخ عرفان و تصوف نیز حائز اهمیت است . از این دو مرثیه ، یکـی در مـرگ سـعدالدین کاشـفری و دیگـری در مـرگ خواجه عبیدالله احرار سروده شده است.

۱) مرثیه برای سعدالدین کاشغری

سعدالدین کاشغری از مشایخ بزرگ طریقت نقشبندیه بود و در ابتدای کـار بـه کـسب علـوم مـشغول مـی پرداخت تا آن که انگیزه ی طریقت و ترک و تجربـه در وی قـدرت گرفـت و صـحبت و تعلـیم بـسیاری از مـشایخ روزگار خویش از جمله مولانا نظام الدین خاموش را حاصل کرد و سرانجام خود به مرتبت پیری رسید و عاقبـت در سال ۸۶۰ درگذشت (رک: نفحات الانس/۵-۴۰۳ و حبیب السیر ۵۹/۱).

جامی در حق سعدالدین کاشغری ارادت بسیار داشت. گفتنی است که جـامی در دو مرکـز علمـی روزگـار خود یعنی سمرقند و هرات کسب علم کرده بود. هنگامی که وی از سـمرقند بـه خراسـان بازگـشت، در هـرات بـه خدمت سعدالدین کاشغری رسید و از محضر او کسب تعالیم عرفانی و معنوی کرد. این سعدالدین به جـامی اجـازه تلقین داده بود ؛ هرچند که وی از غایت تواضع، از ارشاد رسمی سالکان سرباز می‌زد. لازم به یادآوری است کـه در این روزگار ، شریعت و طریقت سخت به هم آمیخته بود و از یکدیگر الگو می‌گرفت، به گونه‌ای کـه مـشایخ صـوفیه نیز به سبک عالمان دین که به شاگردان دانش آموخته و تعلیم یافته ی خود، اجازه اجتهاد مـی‌دادنـد، شـاگردان و مریدان خاص و آموخته ی خود را به اجازه ی تلقین مفتخر می‌کردند.

جامی پس از مرگ سعدالدین کاشغری نیز با خاندان او در پیوند بود و نوه ی دختری سـعدالدین کاشـغری را به زنی گرفت و خواجه ضیاءالدین یوسف یعنی تنها پسری که از جـامی بـاقی مانـد، از ایـن زن بـود (رک: صـفا ۳۵۱/۴). باید اشاره کرد که جامی پس از مرگش در هرات به سال ۸۹۸ هـ‌ق ، در کنـار مـزار خواجـه سـعدالدین کاشغری که امروز به نام تخت مزار شهرت دارد، به خاک سپرده شد (رک: همان /۳۵۶).

همان طور که اشاره شد، سعد الدین کاشغری پس از بیماری کوتاهی در سال ۸۶۰ هـ‌ق درگذشت و جـامی در مرگ این استاد محبوب خود، مرثیه ای در قالب ترکیب بندی مشتمل بر شـش بنـد و ۴۸بیـت در بحـر مـضارع اخرب سرود. این مرثیه بغایت پر معنا و پراحـساس اسـت و مـضامین و مفـاهیم آن، عـلاوه بـر انعکـاس احـساس و

عاطفه ای قوی و صمیمی، مشتمل بر نکات و اشاراتی است که با منزلت معنوی سعدالدین کاشغری مناسبت بسیار دارد. مرثیه چنین آغاز می شود:

صاحب دلان که پیش‌تر از مرگ مرده‌اند
آب حیات از قدح مرگ خورده‌اند

بند اول این مرثیه در بیان منزلت عارفان و مردان معنوی است که از متعلقات «منزلگاه فنا» یعنی این دنیا رها شده اند و وجود معنوی آنان را باید «عطسهٔ محض خدا» دانست.

بند دوم مرثیه در بیان مراتب مجاهدات و ریاضات معنوی و دل بستن به دنیای فانی است. شاعر در بند سوم به بیان جایگاه عرفانی سعدالدین می‌پردازد و در سه بند آخر، غایت حال اندوه خویش را از مرگ او بازگو می کند. جلوه‌هایی از این اندوه در بند چهارم این مرثیه، چنین جلوه‌گر می‌شود:

زین ماتم ار سپهر به قانون گریستی
از چشم اختران همه شب خون گریستی
چون ابر کاشکی همه تن چشم بودمی
تا من در این غم از همه افزون گریستی
گر دود آتش جگرم بر فلک شدی
چشم سحاب ، اشک جگرخون گریستی
آهم ز ضعف اگر نشدی پست، قدسیان
بر حالم از صوامع گردون گریستی
کو آن که چشم خود به همه عمر تر ندید
تا درد من بدیدی و اکنون گریستی
چشم مرا ز گریه ی بسیار نم نماند
گر خون دل مدد نشدی چون گریستی
باران حسرت آمدی و سیل غم نه اشک
بر جای دیده گر دل محزون گریستی
چون از میانه رفت سر سالکان راه
گو خرقه‌ها کبود کنید اهل خانقاه

(دیوان جامی/۱۱۴)

۲) مرثیه برای خواجه عبیدالله احرار

خواجه ناصر الدین عبیداله احرار سمرقندی، مرشد طایفه ی نقشبندیه در خراسان و ماوراءالنهر محسوب می شد و جامی نیز منسوب به این طریقت بود ، چنان که این انتخاب را در معنوی تحفه الاحرار به صراحت بیان کرده است.

عبیداله احرار در روستای کماگران یا کوماگران از توابع سمرقند می‌زیست و در همان جا به سال ۸۹۵ هـ‍ق درگذشت و مقبره‌اش در سمرقند زیارت‌گاه اهل دل بود. در باره ی این صوفی معروف قرن نهم، کرامات و مراتب معنوی بسیار ذکر کرده‌اند و یکی از مریدان او کتابی در مناقب وی به نام «سلسله العارفین و تذکره الصدیقین» نوشته است . عبیدالله احرار دارای آثار بسیار بوده است که از آن جمله باید بـه «تحفه الاحرار»، «رسالهٔ والدیه»، «رسالهٔ حورائیه»، «شرح رباعیات ابوسعید ابوالخیر» و رساله ی کلیات اشاره کرد (رک: نفیسی ۱/۴-۲۶۳).

جامی به عبیدالله احرار ارادت بسیارداشت و بارها برای دیدار و زیارت او رنج سفر سمرقند را بر خود هموار کرده بود. اعتقاد جامی در حق عبیدالله احرار را از این ابیات او در سلسله الذهب به خوبی می‌توان دریافت:

قـــــرن‌ها دور آسمان گردد
تا چـــو او اختری عیان گـردد
عمـــــرها ابر مـــکرمت بارد
تا چـــو او گـــوهری پدید آرد
پی این خواجه گیر کاین خواجه
دفـــتر فـــقر راست دیباچـــه
چـــنبر چـــرخ حلقه ی در او
حلقه ی قـــــدسیان شناگر او

(سلسلهٔ الذهب /)

جامی در مرگ عبیدالله احرار یک مرثیه در قالب ترکیب بند و دو قطعه در ذکر تاریخ وفات وی دارد. ترکیب بند مورد اشاره، دارای هفت بند و پنجاه و شش بیت است که در بحر رمل مثمن محذوف سروده شده است. آهنگ آرام و تناسب این وزن برای مرثیه، سبب تقویت بار القائی و ارزش عاطفی آن شده است و مراتب سرسپردگی جامی به این شیخ بزرگ نقشبندیه در بندهای مختلف این مرثیه قابل درک است.

مرثیه چنین آغاز می‌شود:

موج زن می‌بینم از هر دیده توفان غـمی
می‌رسد در گوشم از هر لب صدای ماتمی

شاعر در بند اول مرثیه به فضاسازی تصویری برای ورود به مرگ متوفی می‌پردازد و این کار او یادآور قصیده ی معروف فرخی در مرگ سلطان محمد غزنوی است (رک: فرخی/۹۳-۹۰). بند دوم این مرثیه در بیان منزلت معنوی سعدالدین و کرامات او ، و بند سوم گویای جایگاه وی در عرصه ی طریقت و عوالم تصوف است. بند چهارم و پنجم و ششم انعکاس اندوه همه چیز و همه کس در مرگ سعدالدین است، و سرانجام در بند آخ که بازگشتی به انعکاس اندوه شاعر در مرگ وی است، چنین آمده است:

چون خطاب ارجعی را نفس پاکش کـرد گوش
خفت در آغوش جانان بی لباس عقـل و هوش
شد چُنان همراه با مقصود خـــود کاندر میان
نی حدیث نفس می‌گنجد نه الــــهام سروش
حال او بر سـرّ وحدت دال و لب خاموش از آن
سر عرفان بشنو ای عارف ز گویای خـــموش
بزم عشرت برد زین کاشانه ی صـــورت برون
همچنان از ساغر او اهل معنی جـــرعه نوش
هرکه را باشد چـــــو او ذوق بقای جـاودان
گو ره او گـیر و در نفی وجـود خـویش کوش
داغ شوق و زخم عشقش می‌برم با خود به حشر

تا زخـــیل او شمـــارندم بـــــدین داغ و دروش
جامی از حد شد خروش آن به که جانی پرخراش
بر دعای پیروان او کـــنی خـــتم این خــــروش
ظلّ اخـــلاق گرامـــش جـاودان مـــحدود باد
شاهـــــد او در هـــمه ذراتشان مـــــشهود باد

(دیوان جامی ۴-۱۲۱)

دو سروده ی کوتاه در تاریخ مرگ خواجه عبیدالله احرار

جامی سروده ی کوتاه و چکامه واری نیز در وفات خواجه عبیـدالله احـرار دارد کـه در نـه بیـت، و در بحـر مثمن محذوف سروده شده است.

شاعر در بیت ششم این مرثیه به تاریخ مرگ خواه ی احرار اشارت دارد:

ستوده خواجه عبیدالله آن که در همه عمر
جز از شهـــود حقیقت نشد دلش خرسند
به هشت سد و نـــود و پنج صر صر اجلش
نکرده رحـــم بر اهـــل جهان، زبیخ بکند

(دیوان جامی/۳۰)

جامی قطعه دیگری نیز در همین تاریخ وفات، در سه بیت سروده است:

به هشت سد و نود و پنج در شب شنبه
که بود سلخ مه فوت احـــمد مـــرسل
کشید خـــواجه ی دنیا و دین عبیدالله
شـــراب صافی عیش ابد زجـــام اجـل
قرارگاه دلـــش باد در مدارج قـــترب
مـــعارج درجـــــــات مشاهد کمّل

(دیوان جامی/۵۶)

گزیدهٔ منابع

–امامی، نصرالله (۱۳۷۹) **کسائی مروزی**، جامی، تهران.
–جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۴۱) **دیوان کامل**، ویراستهٔ هاشم رضی، عطائی، تهران.
–جامی، نورالدین عبدالرحمن (بی‌تا) **نفحات الانس من حضرت القدس**، به تصحیح مهدی توحیدی پور، انتشارات کتاب فروشی محمودی، تهران.
–حکمت، علی اصغر (۱۳۶۳) **جامی**، انتشارات طوس، تهران .
–خواند میر، غیاث الدین بن همام الدین الحسینی (۱۳۶۲) **حبیب السیر**، زیر نظر محمـد دبیـر سـیاقی، انتشارات خیام، تهران.
–صفا، ذبیح الله (۱۳۷۰) **تاریخ ادبیات در ایران** (۵ جلد) انتشارات فردوس، تهران.
۱۳۶۳) تاریخ نظم و نثر در **ایران و زبان فارسی** (دو جلد) ، انتشارات فروغی، تهران.

-Abrams, M.H(1993) A Glossary of Literary Terms, London
-Cuddon, A(1977) Dictionary of Literary Terms, Penguin.

نگاه برنامه ریزان کتاب های درسی دوره راهنمایی و دبیرستان به ادبیات قرن نهم هجری ایران

دکتر احمد امین * دکتر منصور میرزانیا**

سید مجتبی حسینی * احسان الله جدیدی ******

چکیده

اهمیت آموزش ادبیات فارسی در دوره تحصیلی دانش آموزان فارسی زبان به حدی است که باید به توزیع نگاه برنامه ریزان درسی در دوره هفت ساله راهنمایی و متوسطه توجه کرد و به این سؤال پاسخ داد که آیا به بیش از یازده قرن سابقه ادبی زبان فارسی بعد از اسلام به نسبت یکسان نگریسته شده است ؟ در این مقاله پس از بررسی این موضوع تاکید براین است که به ادبیات قرن نهم تا سیزدهم توجه کافی نشده و در دوره راهنمایی بخش بسیار ناچیزی به این پنج قرن اختصاص یافته و فقط از یک نویسنده و یک شاعر این دوره استفاده گردیده و در مجموع دو دوره نیز جمعا سی ویک بیت شعر و سی ودو سطر نثر از نویسندگان و شاعران قرن نهم و از مجموع پنج قرن یکصدو پنجاه و نه بیت شعر و دویست و بیست و دو سطر نثر استفاده شده و در این مقاله مقایسه دوره های مختلف با ترسیم نمودار و جدول صورت پذیرفته است.

واژه های کلیدی : ادبیات قرن نهم ،کتاب های درسی ، دوره راهنمایی ، دوره دبیرستان ، زبان فارسی.

مقدمه

اهمیت دقت برنامه ریزان کتاب های درسی در توزیع نگاه به دوره ها و آثار مختلف و مضامین گوناگون ادبی برکسی پوشیده نیست .تردیدی وجودندارد که علاوه برافزایش مهارت زبان آموزان و میزان تسلط آنها برمفاهیم زبانی ، بایستی آشنایی با دوره های مختلف تاریخی، فرهنگی و هنری نیز مورد توجه قرار گیرد. این توزیع نگاه باید به گونه ای باشد که دانش آموز در پایان دوره هفت ساله راهنمایی و دبیرستان بتواند از گذشته

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شهرکرد.

** استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شهرکرد.

***دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شهرکرد.

****دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شهرکرد.

تاریخی ، هنری و ادبی، تصویری هر چند کم عمق اما پردامنه در ذهن ترسیم کند و با در کنار هم قرار دادن این آثار پراکنده در خاطر منظره ای معنادار فراهم آورد.

گسستگی بیش از اندازه و احیاناً کاستی که در هر مقطع زمانی به وجود آید،دانش آموزان یا اهل زبان را دچار عدم اعتماد به نفس در اظهار نظر و تحلیل خواهد کرد.ازهمه مهم تر این که نمی توان تصور کرد که در یک مقطع زمانی طولانی ، یک ملت با فرهنگ و با پیشینه ادبی غنی ، دست روی دست گذاشته و اثری قابل عرضه ارائه نکرده باشد . پس بدون این که در صدد ارزش گذاری صرف ادبی باشیم باید نگاهمان را به همه دوره ها توزیع کنیم. اهل فن می دانند که انتخاب آثار برای آموزش درکتاب های درسی بسیار مشکل است اما این گونه نیست که همه متون انتخاب شده ، برجسته ترین آثار و از برجسته ترین شخصیت ها باشد. از سوی دیگر ادبیات فارسی و مشخصاً نظم و نثر قرن نهم هجری و یا قرنهای دهم ، یازدهم و دوازدهم هجری به هیچ وجه کم اهمیت و خالی از آثار ادبی و هنری برجسته نیست.

سهم زمان های مختلف در کتاب های درسی

امروز وقتی می گوییم ادبیات فارسی ، منظورمان زبان وادبیات فارسی بعد از اسلام است. در مورد زبان و ادبیات قبل از اسلام به دلیل تغییر خط و زبان در کتاب های کاملاً تخصصی و نزد متخصص آن می توان سخن گفت . اگر اشاره ای کلی هم در جایی شده در حدی که مورد بحث ما در این مقاله باشد نیست. همچنین آثار باقی مانده ادبیات فارسی بعد از اسلام حداقل مربوط به قرن چهارم هجـ ـ به بعد است. درجه اهمیت و آسانی و دشـواری و ارزش ادبی و زبـــانی همه آثار نیز متفاوت است و مضامین و قالب های تکراری نیز در همه این ده قرن کم و بیش وجود دارد و تکرارها به نسبت بیش از تنوع ونوگرایی هاست.

سهم گروه مولفان کتاب و نیز سهم ادبیات معاصر چه در نظم و چه در نثر و انواع ادبی بسیار بیشتر از حد انتظار است . البته مضمون و محتوا موضوع دیگری است که در اینجا به آن نمی پردازیم .در کل دوره راهنمایی تنها هیجده سطر نثر و منحصراً از بهارستان جامی انتخاب شده و نظمی برگزیده نشده و از مجموع پنج قرن نهم تا سیزدهم تنها پنج بیت از شیخ بهایی استفاده شده است.

در مجموع کتاب های دوره راهنمایی و دبیرستان جمعاً سی ویک بیت شعر و سی ودوسطر نثر از قرن نهم و از قرن نهم تا سیزدهم جمعاً یک صدوپنجاه و نه بیت شعر و دویست وبیست وهشت سطر نثر استفاده شده است.

این درحالی است که غیر از گروه مولفان از نود نویسنده هشت هزار و نهصد و چهل و سه سطر نوشته و از هشتاد و شش شاعر دو هزار و پانصد و سیزده بیت شعر انتخاب گردیده است.

مطالب مربوط به تاریخ ادبیات این دوره نیز طبیعی است که ناچیز باشد. تنها در مورد جامی و هاتف مجموعاً بیست ودو سطر توضیح داده شده که حدوداً ۲/۲ درصد مطالب مربوط به تاریخ ادبیات می باشد.

از مجموع شاعران و نویسدگان قرن نهم تا سیزدهم به غیر از جامی تنها در مورد هاتف اصفهانی شش سطر مطلب آمده است .

قرن نهم تنها ۱/۶ در صد متون نظم کتاب های درسی دوره هفت ساله راهنمایی و دبیرستان را به خود اختصاص داده است (جدول ۱ونمودار۱) و قرنهای دهم و یازدهم کمتر از یک درصد (۰/۸ ٪) و قرن دوازدهم تنها ۳/۲ درصد و قرن سیزدهم که پایه ادبیات معاصر ما و دوره مهمی از نظر تحولات جهانی است و درایران نیز تحولات مهمی چون جنگ های ایران و روس و انقلاب مشروطه و ... اتفاق می افتد تنها ۱/۷ درصد را به خود

اختصاص داده وجامی، واعظ کاشفی ، وحشی بافقی ، شیخ بهایی، بیدل ، باذل مشهدی، زیب النسا، هاتف ، زین العابدین مراغه ای ، ایرج میرزا ، عبداله مستوفی ، میرزا حبیب خراسانی و نسیم شمال کسانی هستند که آثارشان مورد استفاده قرار گرفته است.در مجموع بیشترین میزان توجه به ادبیات معاصر و سپس به ادبیات قرن چهارم بوده است.

چنان چه ملاحظه می شود وضعیت نثر نیز بهتر نیست . اگر چه باید اذعان داشت که نثر قرن نهم به دلیل فنی ومصنوع و متکلف بودن کمتر برای انتخاب در کتاب های درسی کاربرد پیدا می کند و باعث بی علاقگی دانش آموز به ادبیات نیزخواهد شد اما در همین دوره و حتی بعد از آن آثار فراوانی یافت می شود که به سادگی گراییده اند. به هر حال سهم قرن نهم از نثر در کتاب های این هفت سال تنها ۳۵ ٪ و قرنهای دهم ، یازدهم ، دوازدهم و سیزدهم به ترتیب ۲۷/ ۰، ۰۹/ ۰، ۰/۰ و ۱/۷۱ درصد است(جدول۲ ونمودار۲).

نثر معاصر با ۸۱/۷ درصد و بعد از آن نثر قرن پنجم ۵/۱۲ درصد کتاب ها را به خود اختصاص داده اند. این نکته نیز خالی از فایده نمی باشد که پیش از این گفته می شد که به ادبیات معاصر در کتاب های درسی توجه کافی نمی شود که براین اساس باید گفت فرضیه ای کاملاً بی پایه است.

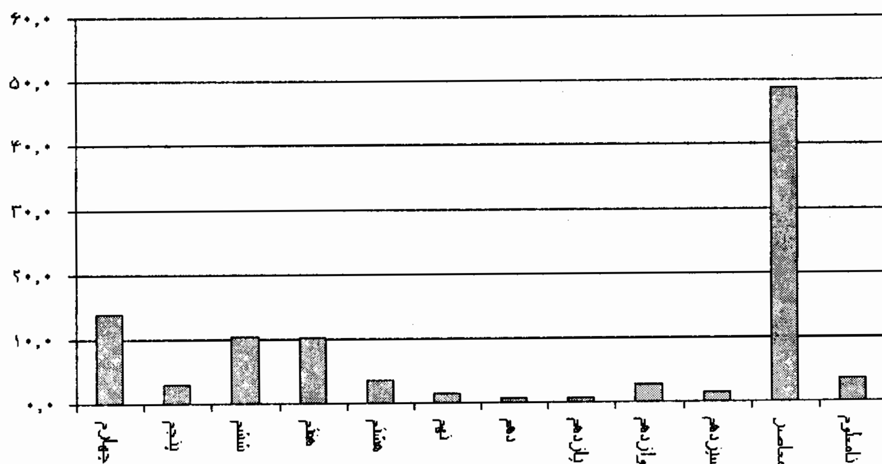
نتیجه گیری

در کتاب های دوره راهنمایی و دبیرستان و پیش دانشگاهی به زبان و ادبیات قرن نهم تا سیزدهم توجه لازم نشده است و از قرن اول تا سوم نیز به طور طبیعی اثری برای عرضه نیست و تنها به شش قرن از چهارده قرن زبان و ادبیات فارسی بعد از اسلام توجه شده که بخش عمده آن به ادبیات دوره معاصر اختصاص پیدا کرده و پس از آن در نظم به آثار قرن چهارم و در نثر به آثار قرن پنجم بیشترین عنایت شده است و به طور طبیعی پرداختن به تاریخ ادبیات این دوره نیز به تبع آثار منتخبش بسیار ناچیز است و دانش آموز پس از طی هفت سال تحصیل و یادگیری زبان وادبیات فارسی باتوجه به کم عنایتی به بیش از نیمی از تاریخ ادبیات گذشته نمی تواند تصویر روشنی از گذشته ادبی داشته باشد.

عنایت به زبان و ادبیات دوره معاصر درحالی است که مدتها فرض می شد توجه لازم به این بخش صورت نگرفته لذا ضمن اینکه توجه به ادبیات معاصر بایسته است باید توجه داشت که ارزش ادبی واقعی بسیاری از آثار منتخب پس از گذر ایام مشخص می شود. برنامه ریزان کتاب های درسی اگر چه به تنوع توجه کافی داشته اند اما نتوانسته اند از تکرار بپرهیزند و مضامین ، قالبها ، شخصیت ها و مباحث مربوط به انواع ادبی و مباحث دستوری از جمله تکرارها به شمار می آید.

جدول ۱) فراوانی نظم دوره های مختلف براساس قرن

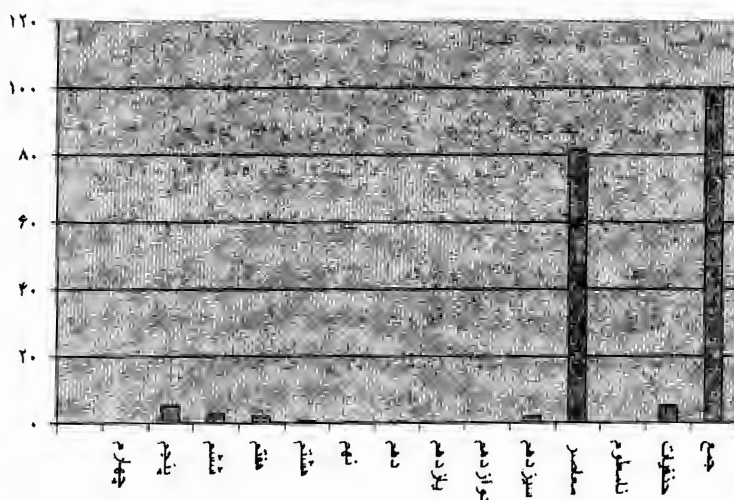
قرن	اول	دوم	سوم	پیش دانشگاهی	دوره ی راهنمایی	جمع	درصد
چهارم	۵۹	۴۶	۵۴	۱۰۲	۵۴	۳۱۵	۱۳/۹
پنجم	۰	۵	۳۵	۹	۱۶	۶۵	.۲/۹
ششم	۵۲	۴۵	۳۸	۳۷	۶۳	۲۳۵	۱۰/۳
هفتم	۵۴	۴۱	۶۷	۵۸	۱۱	۲۳۱	۱۰/۲
هشتم	۹	۲۱	۲۴	۲۳	۵	۸۲	۳/۶
نهم	۲	۰	۱۲	۱۷	۰	۳۱	۱/۴
دهم	۰	۰	۶	۹	۰	۱۵	۰/۷
یازدهم	۰	۱۶	۰	۰	۰	۱۶	۰/۷
دوازدهم	۰	۲۸	۲۷	۸	۰	۶۳	۲/۸
سیزدهم	۱۰	۰	۶	۱۸	۰	۳۴	۱/۵
معاصر	۱۷۹	۲۸۸	۱۳۳	۲۹۰	۲۱۸	۱۱۰۸	۴۸/۷
نامعلوم	۷۲	۳	۳	۰	۰	۷۸	۳/۴
جمع	۴۳۷	۴۹۳	۴۰۵	۵۷۱	۳۶۷	۲۲۷۳	۱۰۰



نمودار۱)فراوانی نظم دوره های مختلف براساس قرن

جدول ۲)فراوانی نثر دوره های مختلف براساس قرن

قرن	اول	دوم	سوم	پیش دانشگاهی	دوره ی راهنمایی	جمع	درصد
چهارم	۰	۰	۹	۰	۰	۹	۰/۱
پنجم	۵۷	۳۹	۸۸	۱۸۶	۹۷	۴۶۷	۵/۱
ششم	۸۴	۴۰	۵۵	۴۶	۲۹	۲۵۴	۲/۸
هفتم	۱۰	۲۲	۹۵	۳	۳۳	۱۶۳	۱/۸
هشتم	۹	۰	۲۶	۰	۲۶	۶۱	۰/۷
نهم	۸	۰	۶	۴	۱۴	۳۲	۰/۴
دهم	۵	۱۶	۴	۰	۰	۲۵	۰/۳
یازدهم	۰	۹	۰	۰	۰	۹	۰/۱
دوازدهم	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰/۰
سیزدهم	۲۱	۷۳	۰	۶۲	۰	۱۵۶	۱/۷
معاصر	۹۵۷	۱۷۷۵	۱۵۲۰	۷۳۵	۲۴۶۰	۷۴۴۷	۸۱/۸
نامعلوم	۶	۰	۰	۰	۰	۶	۰/۱
حذفیات	۰	۰	۴۷۶	۰	۰	۴۷۶	۵/۲
جمع	۱۱۵۷	۱۹۷۴	۲۲۷۹	۱۰۳۶	۲۶۵۹	۹۱۰۵	۱۰۰



نمودار۲) فراوانی نثر دوره های مختلف براساس قرن

پی نوشت ها

* این مقاله بخشی از طرح پژوهشی است که باعنوان « بررسی پیوستگی و هدفمندی کتاب های درسی فارسی دوره راهنمایی و دبیرستان های ایران » در دانشگاه شهرکرد توسط نگارنده و همکاران اجرا و گزارش گردیده است.
* آخرین تغییرات و حذف و اضافه مطالب کتا ب های درسی تا مهر ماه ۱۳۸۳ مورد توجه قرار گرفته است.
* در نگارش این مقاله از کتاب های فارسی دوره راهنمایی تحصیلی وزارت آموزش و پرورش (دفتر برنامه ریزی و تالیف کتاب های درسی) به شرح ذیر استفاده گردید .

۱- فارسی اول راهنمایی مولفان : احمد سمیعی گیلانی ، غلامعلی حداد عادل ،محمد جواد شریعت، سیما وزیر نیا، حسن احمدی گیوی و حسن انوری شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی، تهران ۱۳۸۱ .
۲- فارسی دوم راهنمایی مولفان : احمد سمیعی گیلانی ، غلامعلی حداد عادل، محمد حواد شریعت، سیما وزیر نیا، حسن احمدی گیوی و حسن انوری شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی، تهران ۱۳۸۲ .
۳- فارسی سوم راهنمایی مولفان : احمد سمیعی گیلانی ، غلامعلی حداد عادل، محمد حواد شریعت، سیما وزیر نیا، حسن احمدی گیوی و حسن انوری شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی، تهران ۱۳۸۱ .
۴- ادبیات فارسی (۱) سال اول دبیرستان ، مولفان : مسعود تاکی ، دکتر حسن ذو الفقاری ، دکتر محمد رضا سنگری، جمال صدری، غلامرضا عمرانی، حسین قاسم پور مقدم ، سید اکبر میر جعفری و دکتر مهدی نوریان ، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ، تهران ۱۳۸۰ .
۵- ادبیات فارسی (۲) ، سال دوم آموزش متوسطه ، مولفان : دکتر حسین داودی، دکتر حسن ذوالفقاری، دکتر منصور رستگار، محمد رضا زرسنج ، دکتر محمد رضا سنگری، عزیز شبانی، غلامرضا عمرانی، حسین قاسم پور مقدم ، افضل مقیمی، سید اکبر میر جعفری ، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران ، تهران ۱۳۸۰ .
۶- ادبیات فارسی (۳) سال سوم آموزش متوسطه ، مولفان : احمد احمدی، دکتر اسماعیل تاج بخش ، دکتر حسین داودی، دکتر حسن ذوالفقاری ، دکتر محمد رضا سنگری، ابوالفضل علی‌محمدی ، غلامرضا عمرانی ، حسین قاسم پور مقدم و سید اکبر میر جعفری ، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران ، تهران ۱۳۸۰ .
۷- زبان و ادبیات فارسی (۱) و (۲) دوره پیش دانشگاهی ، درس مشترک کلیه رشته ها ، مولفان: دکتر محمد رضا سنگری ، دکتر حسن ذوالفقاری و محمد غلام ، شرکت چاپ و نشرکتاب های درسی ایران ، تهران ۱۳۷۸ .

نگاهی دیگر به سلامان و ابسال

دکتر سید احمد پارسا *

چکیده

داستان نمادین و راز آمیز سلامان و ابسال در ادب پارسی به گونه های مختلف گزارش و تحلیل شده است برخی بنیاد آن را یونانی ، برخی عربی، برخی عبری و گاه آریایی گمان کرده اند .قدیمی ترین گزارش ازآن حنین بن اسحاق است که آن را از یونانی به عربی برگردانده است . ابن سینا ، امام فخر رازی ، خواجه نصیر الدین توسی، اسماعیل ریزی و عبد الرحمن جامی از جمله کسانی هستند که به این داستان اشاره کرده و کوشیده اند ، ضمن گزارش داستان ،راز و رمزهای آن را نیز بگشایند . در این مقاله کوشش شده اولاًگزارش و تحلیل جامی با دیگر گزارش ها در این داستان مورد مقایسه و سنجش قرار گیرد . ثانیاًگزارش جامی از دو جنبه فرم و محتوی مورد بررسی واقع گردد. به نظر می رسد جامی در سرایش این منظومه از نظر فرم تحت تاثیر مثنوی معنوی مولوی و از نظر محتوی با اندک تفاوت هایی تحت تاثیر برگردان حنین بن اسحاق و اسماعیل ریزی باشد . نتیجه نشان خواهد داد که با این پژوهش می توان به درک درست تری از سلامان و ابسال دست یافت.

واژه های کلیدی: سلامان ، ابسال ، فرم ، رمز ، محتوی.

مقدمه

داستان نمادین پر راز و رمز سلامان و ابسال از داستان هایی است که در بسیاری از متون پارسی به گونه های مختلف بدان اشاره شده و گزارش ها و تحلیل های گوناگونی از آن ارائه شده است . ابن سینا، امام فخر رازی، خواجه نصیر الدین توسی، اسماعیل ریزی، عبد الرحمن جامی از جمله کسانی هستند که به آن اشاره کرده اند اصل داستان را برخی برگرفته از یونانی (زرین کوب ۱۳۵۶، ص۲۵۶) برخی عربی (توسی به نقل از روشن۱۳۷۳، ص۱۰۸) برخی عبری (دهخدا:۱۳۷۷) و گاه آریایی(حسینی۱۳۸۳، ص ۵۵۸) دانسته اند «در جزو نسخ خطی کتابخانه ی موزه ی بریتانیا نسخه ای از قصه ی سلامان و ابسال موجود است که ترجمه ی آن از یونانی به حنین بن اسحاق نسبت داده شده است». (صفا به نقل از دهخدا :۱۳۷۷). این گزارش قدیمی ترین گزارش سلامان و ابسال محسوب می شود . ابن سینا (۴۲۸-۳۷۰ ه ق)امام فخر رازی (۶۰۶-۵۴۳) خواجه نصیر الدین توسی (۶۷۲-۵۹۷)،اسماعیل ریزی (قرن هفتم هجری قمری) و عبد الرحمن جامی (۸۹۸-۸۱۷) از جمله کسانی هستند که به بیان گزارش و شرح راز و رمزهای این داستان پرداخته اند ؛اما هم در اصل گزارش و هم در شرح راز و رمز های آن با هم تفاوت هایی دارند. در این جا ضمن مقایسه ی این موارد به بحث و بررسی گزارش و تحلیل جامی از دو جنبه ی فرم و محتوی می پردازیم :

*استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان.

شرح گزارش ها

گزارش یونانی داستان (ترجمه منسوب به حنین بن اسحاق)

هرمانوس پسر هرقل شاه یونان و روم و مصر و بنیانگذار اهرام که شاهی دانا و راز آشنا بود، مشاوری دیده ور اقلیقولاس نام داشت که در غار ساریکون (SARAPEION)به ریاضت و مکاشفه و مراقبه پرداخته و اسرار علوم *خفیه را به شاه آموخته بود ،شاه روزی نزد* محرم فرزانه و روشن ضمیرش نالید *که فرزندی* ندارد زیرا شاه به زنان رغبتی نداشت . اقلیقولاس ناگزیر در ساعتی سعد بر مردم گیا یا مهر گیاه (MANDRAGORE)اندکی ازآب پشت شاه مالید و آنقدر به پرورش گیاه پرداخت تا آن که گیاه مستعد قبول جان شد و فرزندی از این کیمیا گری در وجود آمد ،سلامان نام گرفت. دایه ای ابسال نام را که دختر هجده ساله ی بسیار زیبایی بود به تربیت سلامان گماشتند . هرمانوس به پاس این نعمت ،از اقلیقولاس پرسید که برای قدر دانی از وی چه می تواندکرد و وزیر صاحبدل پاسخ داد که بهتر است شاه بنایی عظیم و استوار بنیاد کند که از آب و آتش گزند نیابد .اما کودک با ابسال روز به روز بیشتر انس می گرفت تا آن جا که سرانجام به وی سخت دل بست و اندرز ها و کوشش های شاه برای جدا کردن فرزند دلبند از دایه ،همه بی اثر ماند، آن گاه شاه چاره ی کار را در کشتن ابسال دید ، اما وزیر وی را از این کار باز داشت . بدین دلیل که هیچ کس نباید که چیزی را که خود از ساختنش عاجز است ،براندازد و اگر شاه نقشه ی خویش را عملی سازد ،گزند و آسیب خواهد دید و کودک، خود باید اندک اندک دریابد که چه چیز را سودمند و در بایست است . سلامان و ابسال که از این گفتگو آگاه شده بودند به آن سوی دریای مغرب گریختند . اما شاه به نیروی طلسم ،پناهگاهشان را دانست و از سر خشم بر آن شد تا روحانیات عشقشان را زایل سازد و در نتیجه عشاق به نیرنگ شاه گرفتار این درد توانفرسا شدند که در آرزوی وصال هم می سوختند اما مهر ورزی و کامگیری نمی توانستند .... در این هنگام سلامان توبه کار و عذر خواه و عفو جوی برای فرو نشاندن خشم پدر به بارگاهش رفت ،اما باز اندرزهای شاه در وی اثر نکرد . سرانجام عشاق نگونبخت ،دست در دست ،خود را به دریا انداختند تا غرق شوند و یکباره ازغم دربه دری برهند . اما شاه به ذات روحانی آب فرمان داد که سلامان را در خود فرو نبرد تا کسانی برای نجاتش فرا رسند .در نتیجه سلامان زنده ماند ولی ابسال غرق شد. اما سلامان چون از مرگ ابسال آگاهی یافت ،خواست خود را بکشد ،ولی حکیم اقلیقولاس به درخواست شاه ،برای تسلی سلامان از درد فقد ابسال وی را با خود به غار ساریکون (سراپیونSARAPEION)برد با این وعده که پس از چهل روز ذکر ،ابسال بروی ظاهر شود ،منتهی از او خواست که سه شرط را قبول کند : نخست این که سلامان هیچ چیز از حال و روز خویش بر حکیم پوشیده ندارد، دوم این که سلامان جامه ای عین جامه ی ابسال بر تن کند ، سوم آن که سلامان در همه ی عمر ،جز ابسال هیچ زنی را نخواهد. سلامان هر سه شرط را پذیرفت . آن گاه حکیم چهل روز تمام به درگاه زهره (VENUS)دعا و نیایش کرد و در نتیجه سلامان هر روز صورت ابسال را می دید که در کنارش می نشست و با وی سخن می گفت تا آن که در چهلمین روز صورتی با زیبایی سحر آمیز شگرفی ظاهر شد و آن صورت زهره بود و سلامان چنان به وی دل بست که ابسال را از یاد برد . در واقع عشق ناب به این صورت مثالی جمال حقیقی در دل و جان سلامان کارگر افتاد و شبح ابسال را زایل ساخت و یا با والایش عشق ،ابسال درونی و روحانی و همچون" نامزد آسمانی" یار و مصاحب جاودانی سلامان شد. آن گاه تضاد و تخالف میان ابسال و" سلطنت" بر خاست چون اینک آن دو یکی بودند و سلامان انسان کامل(HOMOTOTUS)شده ،جانشین پدر گردید و فرمود این داستان را نوشته در اهرام بگذارند تا آن که پس از وقوع دو مصیبت طوفان و حریق عالم ،افلاطون که خود نتوانسته بود به این داستان حکمت آموز دست یابد ،به

شاگردش ارسطو سفارش کرد که اهرام را شکافته از تعالیم سری مدفون در آن ها ،بهرمند گردد وارسطو در معیت اسکندر به این مهم نائل آمد. (ستاری۱۳۷۲،صص۹۶-۹۵)

ابن سینا

ابن سینا رساله ای به نام سلامان و ابسال نوشته است و در رساله ی قضا و قدر خود نیز به این قصه اشاره کرده است (ملکشاهی۱۳۶۸، ص۴۴۰) اما در رساله ی تنبیهات گزارشی از آن ارائه نمی دهد؛ بلکه در فصل اول نمط نهم ضمن اشاره به مقامات عرفا می نویسد: « و اذا قرع سمعک فیما یقرعه ،و سرد علیک فیما سمعه ،قصه لسلامان و ابسال فاعلم ان سلامان مثل ضرب لک و ان ابسالا مثل ضرب لدرجتک فی العرفان ان کنت من اهله ثم حل الرمز ان ان اطقت» (ابن سینا۱۳۶۸،ص۴۴۰)یعنی؛ هرگاه داستان سلامان و ابسال به گوش تو رسید و کسی داستان را برایت نقل کرد ،توجه داشته باش که سلامان مثلی، است برای تو و ابسال مثلی است برای درجه ی تو در عرفان؛ اگر از اهل عرفان هستی می توانی رمز را حل و بیان کنی چون روایت ابن سینا را خواجه نصیر الدین توسی در روایت سوم خود ذکر کرده ،در همان جا به آن اشاره خواهیم کرد .

گزارش های خواجه نصیر الدین توسی

خواجه نصیر الدین توسی سه روایت از سلامان و ابسال با مضامینی کاملاًمتفاوت نقل می کند ودر آغاز می پندارد دو روایت اول همان روایت اصلی ابن سینا ست اما به قول خود بعد از بیست سال به گزارش اصلی ابن سینا از داستان دست می یابد . برای تفهیم بهتر موضوع به گزارش روایات سه گانه او می پردازیم :

گزارش اول:

خواجه نصیر الدین در این گزارش داستان را از قصه های رایج در میان عرب نقل می کند که آن را از فاضلی خراسانی شنیده که در کتاب النوادر ابن اعرابی وجود داشته است اما اعتراف می کند که خود آن را ندیده است مضمون آن به شرح زیر است :

دو مرد در بند گروهی گرفتار آمدند که یکی از آنان به نیکی و درستکاری اشتهار داشت ونام وی سلامان بود و آن دیگری از قبیله جرهم بود مردی زشتکار و دیو سیرت ابسال نام داشت سلامان به سزای نیکنامی از بند رهایی می یابد و ابسال بر اثر نابکاری و پلیدی در بند می ماند تا کشته می شود.

گزارش دوم:

گزارش دوم همان داستان یونانی است که حنین بن اسحاق آن را از یونانی به تازی برگرداند و پیشتر به آن اشاره شد .

گزارش سوم:

در این گزارش سلامان و ابسال دو برادر تنی از یک پدر و مادرند .ابسال از سلامان کوچکتر است و سلامان سرپرستی و پرورش ابسال را بر عهده دارد . ابسال به زیبا رویی و خردمندی و دانایی و دلاوری اشتهار دارد بدین سبب همسر سلامان عاشق او می شود و به سلامان می گوید :ابسال را با خانواده ی خود یکی گردان و او را بخشی از خانواده بدان تا فرزندان تو ادب و مکارم اخلاقی از او بیاموزند . سلامان این خواست را از ابسال در می خواهد ولی ابسال از آمیزش با زنان سرباز می زند . سلامان به او می گوید همسر من به جای مادرتست . ابسال با این

اشاره ،خواست برادر را می پذیرد و به خانه ی او در می آید . همسر سلامان مقدم او را گرامی می دارد و به گونه ای شایسته از او پذیرایی می کند چندی نمی گذرد که زن سلامان عشق و شیفتگی خود را به ابسال بدو ابراز می دارد . ابسال از این دلدادگی سخت آزرده خاطر می گردد . زن در می یابد که ابسال هرگز عشق او را پذیرا نخواهد گشت . پس، از شوهر خود" سلامان" می خواهد که خواهر زن را به همسری برادر بر گزیند ،از آن سوی با خواهر خود قرار می گذارد که ابسال تنها از آن او نخواهد بود و وی نیز حق خواهد داشت از شوهر کام بگیرد . آنگاه همسر سلامان به ابسال می گوید چون خواهر من زنی شرمگین و پرهیزگار است ،وی هرگز نباید در روز به خانه ی او درآید و با او آمیزش کند . بدین گونه در شب عروسی ، زن در بستر خواهرش جای می گیرد و عشق و شیفتگی خود را به ابسال باز می گوید ابسال از این کار شگفت زده می شود و با خود می گوید :چنین کاری از دوشیزگان آزرمگین و شرمناک بر نمی آید .در آن هنگام آسمان را ابری تیره فرا می گیرد و ناگاه از آن ابر تیره ،برقی می جهد ،ابسال در روشنایی آن ،چهره ی همخوا به خود را می بیند و باز می شناسد و از بسیاری اندوه راه سفر در پیش می گیرد و به برادر خود سلامان می گوید می خواهم همه ی کشورها را برایت بگشایم.

ابسال با سپاه فراوان به ستیز و آویز با مردم دیگرکشورها می پردازد و همگان را در هم می شکند و بر آب و خاک آنان در شرق و غرب چیره می شود؛ چون ابسال پس از کشور گشایی به سرزمین خود باز می گردد ، می پندارد که همسر برادر مهر او را فراموش کرده است ،در حالی که عشق زن برادر بدو افزونتر گشته است و آهنگ در آغوش کشیدن ابسال می کند و شور عشق خود را بدو باز می نماید. ابسال نا خشنود از این کار، برمی خیزد واز او دوری می کند . در این هنگام دشمن آهنگ باز گشودن سرزمین سلامان می کند . سلامان برادر را با لشکریان بسیار به سر کوی دشمن می فرستد . در این هنگام زن سلامان با بخشیدن مال و ثروت ،سرداران سپاه را فریفت تا ابسال را در میدان کارزار تنها رها کنند . چون سپاه او را در میان دشمن رها می کنند ،ابسال به سبب خونریزی ناشی از زخم هایش شکست می خورد .همگان می پندارند که ابسال کشته شده است . در این میان حیوانی شیرده بر ابسال مهر می ورزد و او را شیر می دهد . وی پس از چندی تندرستی خود را باز می یابد و پیش برادر باز می گردد و لحظه ای به او می رسد که دشمنان او را محاصره کرده و نزدیک به شکست است؛ ابسال بر دشمنان می تازد و آنان را تار و مار می کند وپادشاهی سلامان را تحکیم می بخشد .از سویی دیگر همسر سلامان آشپز و خدمتکار ابسال را می فریبد تا زهر در خوراک او بریزند . سلامان از مرگ ابسال که مردی راست کردار و دانا بود،اندوهگین می شود و از پادشاهی کناره گرفته ،سلطنت را به یکی از نزدیکان خود می سپارد وبا خدا به راز و نیاز می پردازد .او با الهامات غیبی راز کشتن برادر را می یابد و همسر آشپز و خدمتکار را با همان زهر به هلاکت می رساند .

گزارش اسماعیل ریزی :

اسماعیل ریزی از اندیشمندان سده ی هفتم هجری ضمن ترجمه ی فصل الاول از نمط نهم ابن سینا می نویسد "بدان که تمثیل حال نفس ناطقه و قوت های بدنی" به قصه ی سلامان و ابسال کرده اند وآن قصه چنان بوده است که :پادشاهی بوده است وآن پادشاه با حکیمی اتفاق دوستی تمام افتاده چنان که آن حکیم به تدبیر صایب همه ی اقالیم پادشاه را مسخر گردانید و پادشاه بعد از آن که بدان مقام رسیده بود ، او را داعیه فرزندی پیدا شد که قائم مقام او بوذ ،بی آن که او مباشر مصاحبت با زنی شود وآن داعیه را بر حکیم عرض کرد حکیم به تدبیر عقلی بی آن که پادشاه مصاحب زن شود ،از نطفه ی او چنان کرد که فرزندی پادید آمد و آن فرزند را نام سلامان کرد و بعد از آن ،آن فرزند را به دایه ای سپرد که نام او را ابسال بود و آن دایه او را می پرورد ؛ چون بالغ شد،عاشق دایه گشت و دایه خود را بدو تسلیم کرد و با یکدیگر روزگار می گذاشتند و چندان که پادشاه او را منع می کرد از مباشرت با دایه فرمان نمی برد تاحال بدان رسید که هر دو با یکدیگر از پیش پادشاه

بگریختند و به ماوراء بحر مغرب رفتند .پادشاه را آلتی بود که بدان آلت مطلع شدی بر احوال همه ی اقالیم .آن آلت بخواست و حال ایشان معلوم کرد وبعد از آن خدام را بفرستاد تا سلامان و ابسال را باز آورند و ایشان را زمانی فرو گذاشت تا با یکدیگر می بودند ،به امید آن که شاید که ایشان بی زجری از یکدیگر باز ایستند وچون زمان دراز برین بگذشت و از یکدیگر باز نمی ایستادند و هر روز که می آمد میل ایشان زیاده بود ،پادشاه در خشم شد و بفرمود تا ایشان را از یکدیگر جدا کردند بر وجهی که یکدیگر را دیدندی و مشتاق یکدیگر بودندی و لیکن بر یکدیگر نتوانستندی رسیدن. بعد از این چون سلامان از این حال که می کرد ،متنبه شد،با پیش شاه آمد و عذر آورد . پادشاه سلامان را گفت که محال بود که تو را در ملک مدخل دهم تا ترک ابسال نکنی . چون سلامان حال بدین وجه دید و طاقت دوری از ابسال نداشت ،برفت و ابسال را بگرفت و هر دو با یکدیگر موافقت کردند و خود را در دریا انداختند .چون به درجه هلاکت رسیدند ،پادشاه روحانیت را فرمود تاخلاص سلامان دهد و ابسال را بگذارد تا غرق شود چون سلامان خلاص یافت و بر غرق شدن ابسال واقف نگشت ،عظیم اندوهگین شد . پادشاه چون محبت سلامان به کمال داشت ،مراجعت با حکیم کرد و احوال بر او عرضه داشت . حکیم سلامان را بخواند و گفت که :تو فرمان برداری من کن تا ابسال را به تو رسانم . سلامان به امید وصال ابسال فرمان برداری حکیم پیش گرفت .حکیم به لطف تدبیر، او را به دعوت زهره مشغول گردانید . چون مشاهده ی جمال زهره کرد ،عاشق شد بر زهره و از خیال ابسال خلاص یافت .بعد از آن ،مستعد ملک و پادشاهی شد چون پادشاه ،او را مستعد دید ،ملک و پادشاهی بر او مقرر داشت. بعد از آن حکیم دو بنا را بنیاد نهاد که آن را هرمان خوانند یکی خود را و یکی پادشاه را . وآن قصه بر دو لوح نقش کردند بر هر یکی از آن دو بنا یکی نهادند و هیچ کس آن را بیرون نتوانست آوردن مگر ارسطوی حکیم به تعلیم افلاطون و بعد از آن این قصه در عالم منتشر گشت.(ریزی ۱۳۶۹،صص ۵۰۴- ۵۰۱ به نقل از ستاری۱۳۷۲، صص۱۱۴-۱۱۳)به نظر می رسد این داستان صورت دیگری از بر گردان حنین بن اسحاق باشد.

گزارش جامی :

برخی پژوهشگران ماخذ کار جامی را ترجمه ی حنین بن اسحاق دانسته اند .(زرین کوب۱۳۵۶،ص۲۵۶) (ملکشاهی۱۳۶۸، ص۵۳۸)، (حسینی۱۳۸۳، ص۵۸)، برخی آن را شرح [دوم]خواجه نصیر توسی بر اشارات معرفی کرده اند (صفا۱۳۶۶، ص ۳۵۹) و برخی آن را اقتباسی از هر دو شرح امام فخر رازی و خواجه نصیر بر اشارات در نظر گرفته اند . (حکمت۱۳۶۳، ص۱۹۰).به نظر می رسد می توان شرح اسماعیل ریزی را نیز به این حدس و گمان ها افزود. مسلم این است که گزارش جامی از هر کدام از آثار مذکور بر گرفته باشد، تفاوت هایی با این آثار در آن به چشم می خورد:

۱-جامی در سلامان و ابسال وجه تسمیه ی سلامان را سلامت و بی عیبی او دانسته است:

چون زهر عیبش سلامت یافتند — از سلامت نام او بشکافتند

سالـــم از آفت تن و انـــــدام او — ز آسمان آمد سلامت نام او

اما در گزارش های امام فخر رازی،خواجه نصیر الدین توسی و اسماعیل ریزی به این مسأله اشاره ای نشده است.

۲- سلامان و ابسال در گزارش های خواجه نصیر الدین و اسماعیل ریزی خود را در آب می اندازد ولی در گزارش جامی ،آن ها درون آتش می روند .

۳-در گزارش جامی ،شاه برای غرق کردن ابسال و نجات سلامان از همت (عارفانه) مرد می جوید ولی در گزارشهای دیگر ،به روح آب دستور می دهد ،سلامان را غرق نکند .
۴-در سخن خواجه و اسماعیل ریزی به ساختن دو هرم و مساله ی افلاطون اشاره شده ولی در گزارش جامی اثری از این موارد دیده نمی شود.

برخی دیگر از پژوهشگران به موارد دیگری از این گونه از تفاوت ها اشاره کرده اند که در این جا به خاطر جلوگیری از اطاله ی کلام از پرداختن به آن ها خودداری می کنیم .(برای اطلاع بیشتر ر.ک، حکمت۱۳۶۳، ص ۱۹۳)

تحلیل و رمز گشایی داستان سلامان و ابسال

تحلیل گزارش اول

به نظر می رسد از سه گزارش مربوط به سلامان و ابسال ،تنها دو گزارش آن از اعتبار کافی برخوردار است.زیرا گزارش اول را تنها خواجه نصیر توسی ذکر کرده و خود نیز اعتراف کرده که آن را مشاهده نکرده و مرجع ایشان نقل شفاهی آن از فاضلی خراسانی بوده است بنابراین از ذکر رمز و راز آن خودداری می کنیم .

رمز گشایی گزارش دوم:

یکی دیگری از گزارش های حکایت سلامان و ابسال گزارش ابن سینا و گزارش سوم خواجه نصیر الدین توسی است که مدعی شده پس از بیست سال به آن دست یافته است.

ابن سینا در فصل اول از نمط نهم کتاب اشارات و تنبیهات در بیان رمزو راز این داستان به صورت بسیار موجزی به قضیه اشاره می کند و فهم آن را به اهل عرفان واگذار می کند . او در این باره چنین می گوید: "فاعلم ان سلامان مثل ضرب لک وان ابسالا مثل ضرب لدرجتک فی العرفان ان کنت من اهله ثم حل الرمز ان اطقت" (ابن سینا۱۳۶۸، ص ۴۴۹) یعنی؛"بدان که سلامان مثلی است برای تو و ابسال مثلی برای درجه دو در عرفان .است، اگر از اهل عرفان هستی پس اگر می توانی رمز را حل و بیان کنی" بنابراین از دیدگاه ایشان سلامان نفس آدمی و معنی ابسال درجه عرفانی نفس است .

خواجه نصیر الدین در تأویل داستان تلاش کرده به رمز گشایی آن بپردازد بنابراین نمادها و رمزها را چنین بیان می کند:

سلامان: نفس ناطقه که بر بدن حکم فرماست.

ابسال: عقل نظری که آخرین مرتبه ی تکامل آن عقل بالمستفاد است این همان درجه ی اوست در عرفان، هرگاه که به کمال خود ارتقا یابد.

زن سلامان : قوت بدنی است که انسان را به شهوت و غضب امر می کند و این قوت با نفس متحد است .

عشق زن سلامان به ابسال: میل قوت بدنی است به تسخیر عقل همان طور که سایر قوای بدن در تسخیر خود دارد تا فرمانبر او در تحصیل آرزوهای گذرا و فانیش باشد.

خودداری ابسال از زن سلامان : انجذاب و تمایل عقل را به عالم خودشان می دهد.

خواهر زن سلامان: قوت عملی است که عقل عملی نامیده می شود و مطیع عقل نظری است که همان نفس مطمئنه باشد.

نیرنگ زوجه سلامان در قرار دادن خود به جای خواهر :آرایش و جلوه دادن نفس اماره است مطالب پست خود را و نمایش ترویج آنها به عنوان مصالح حقیقی است.

برق درخشنده از ابر مظلم :کشش الهی است که در اثنای اشتغال به امور فانی دنیوی سانح می گردد و جذبه ای است از جذبات حق.

از خود راندن ابسال زن را : اعراض عقل است از میل و شهوت .

فتح کردن ابسال شهرها را برای برادر خود : اطلاع نفس بر جبروت وملکوت به قوت نظری است و ترقیش به سوی عالم الهی و قدرتش بر حسن تدبیر در مصالح بدن و در نظم امور منازل و مدن ،به قوت عملی و به همین سبب او را" ذی القرنین" نامید. زیرا که ذی القرنین لقب کسی است که مالک و فرمانروایی شرق و غرب باشد .

ترک کردن لشکر ابسال را در میدان جنگ :انقطاع قوای حسیّه،خیالیّه و وهمیه است از او (نفس)به هنگام عروجش به سوی ملا اعلی و فتور آن قوا به علت عدم توجه نفس به آن هاست.

تغذیه ابسال از شیر حیوان وحشی : افاضه ی کمال است به او از مفارقات و مجردات عالم بالا.

اختلال حال سلامان به خاطر فقدان برادر :اضطراب نفس است به هنگام اهمال در تدبیر امور دنیوی و بدنی.

بازگشت ابسال به سوی برادرش : التفات عقل است به انتظام مصالح برادر (نفس)در تدبیر بدن .

آشپز(طابخ): قوت غضبی است که هنگام انتقام جستن مشتعل می گردد.

خوانسالار (طاعم): قوت شهوی است که احتیاجات بدن را جذب می کند .

سازش آن دو در کشتن ابسال : اشاره است به اضمحلال عقل در انتهای عمر ، با استعمال نفس اماره قوت شهوت و غضب را ،به خاطر افزایش احتیاج به سبب ضعف و عجز

کشتن سلامان آشپز و خوانسالاروزن خود را :ترک نفس است استعمال قوای بدنی را آخر عمر و زوال هیجان و غضب و شهوت و انکسار قوت غذا دهنده به آن دو است .

گوشه گیری سلامان از سلطنت وتفویض ملک به دیگری : انقطاع تدبیر او (نفس ناطقه)است از بدن و گردیدن حال بدن تحت تصرف غیر او (الاشارات و التنبیهات لابی علی سینا مع شرح نصیرالدین توسی۱۹۶۸، ص ۵۳) به نقل از پور نامداریان۱۳۶۸، صص ۳۸۰-۳۷۹) و (ابن سینا۱۳۶۸، ص۶۸)

رمز گشایی جامی:

این گزارش را که باز گردان حنین بن اسحاق ،دومین گزارش خواجه نصیرتوسی و گزارش اسماعیل ریزی و جامی است در این جا به نام گزارش جامی از آن نام می بریم و رمز گشایی آن را از دیدگاههای مختلف در این جا مورد بررسی قرار خواهیم داد:

رمزها	خواجه نصیر الدین توسی	اسماعیل ریزی	عبدالرحمن جامی
پادشاه	عقل فعال	عقل فعّال	عقل فعال : اوشه فرمانده است و دیگران زیر فرمان وی از فرمان بران
حکیم	فیضی که از عالم بالا بر عقل فعال اضافه می‌شود و نوری تابنده از جهان نامحسوس بر آن	فیض عقل فعال	فیض عقل فعال پیش دانا راه دان بوالعجب فیض بالا راحکیم آمد لقب
سلامان	نفس ناطقه که هستی آن معلول عقل فعال است بدون تعلق به جسمانیت	نفس ناطقه که بدون تعلق جسمانیت از عقل فعال فایض گشته است	روح پاکش نفس گویا گشته اسم زاده زین عقلست بی پیوند جسم ...زاده‌ی بس پاک دامان آمده است نام این زاده سلامان آمده است
ابسال	نیروی بدنی حیوانی که نفس آن تکامل یافته و به آن الفت گرفته است	قوت بدنی حیوانی که نفس ناطقه به او مستکمل شود	کیست ابسال این تن شهوت پرست زیر احکام طبیعت گشته پست
عشق سلامان به ابسال	نیل علاقه‌ی نفس , ناطقه به لذت‌های بدنی	میل نفس ناطقه به لذات بدنی	تن به جان زنده است و جان از تن مدام گیرد از ادراک محسوسات کام هردوز آن عاشق یکدیگرند جز به جبر از صحبت هم نگذرند
دریا(در گزارش جامی:آتش)	ـــــــ	ـــــــ	چیست آن آتش ریاضت‌های سخت تا طبیعت را زند بآتش به رخت سوخت زآن آثار طبع و جان بماند دامن از شهوات حیوانی فشاند
گریختن سلامان و ابسال به ماوراءبحر مغرب	فرو رفتن و گرفتار شدن آن دو در لذات زود گذر وتغییر پذیر جهان مادی که از حق به دورست	فرو رفتن انسان بود در امور بدنی که دورترین چیزها بود از حق	چیست آن دریا که دوری بوده‌اند وز وصال هم درآسوده اند بحر شهوت های حیوانی است آن لجه‌ی لذات نفسانی است آن
فرو گذاشتن پادشاه سلامان و ابسال را چندگاه	رنج دادن عقل فعال نفس ناطقه را	فرو گذاشتن زمان بود بر ایشان	ـــــــ
ملاقات سلامان وابسال و محروم ماندن از یکدیگر و وجود و اشتیاق	کنایه از اینکه هنگام پیری با این که نفسها به بدن تعلق دارد و به آن وابسته است و میل و گرایش نفس به لذات مادی باقی است توان آن را ندارد که از لذائذ مادی و مواهب سود ببرد	مثل نفس بافتور قوت‌های بدنی از فعل‌های خود در سن کهولت	چیست آن ابسال در صحبت قرین وآن سلامان ماندن از وی بی نصیب باشد آن تاثیر سن و انحطاط طی شدن آلات شهوت را بساط کرده جا محبوب طبع اندر کنار و آلت شهوت فرو ماند زکار
رجوع سلامان و ابسال با پادشاه و عذر آوردن و ندامت	دریافت نفس ناطقه به مقام شامخ کمال معنوی و نشانه‌ی پشیمانی از بهره زود گذر لذات مادی	ندامت بر اشتغال باطل	چیست آن میل سلامان سوی شاه و آن نَهادن رو به تخت عزّ و جاه میل لذّت‌های عقلی کردن است رو به دارالملک عقل آوردن است.
هلاک بدن و انداختن خود در دریا	هلاک و نیستی بدن با تباه شدن اندک اندک قوای جسمانی	ضعیف شدن قوا و مزاج	ـــــــ
خلاص سلامان	بقای نفس مجرد بعد از بدن	بقای نفس بعد از فنای بدن	سوخت ز آن آثار طبع و جان بماند دامن از شهوات حیوانی فشاند
مطلع شدن سلامان بر صورت زهره	سرور و شادمانی نفس به کمالات عقل انسانی	لذت بردن نفس به سبب ابتهاج به کمالات حقیقی	چیست زهره آن کمالات بلند کزآن شودجان ارجمند
نشستن بر تخت شاهی	رسیدن به نفس ناطقه به آخرین مرتبه کمال انسانی	ـــــــ	ـــــــ
هرَمان	صورت و ماده‌ی جسم	صورت و ماده‌ی جسم	ـــــــ

تقریباً می توان گفت آنچه دیگران درتفسیر حکایت سلامان و ابسال بیان کرده اند ،جامی نیز بیان کرده است اما ازسیاق کلام او برمی آید که می توان همین را مفصل نیز بیان کرد:

باتو گفتم مجـمل این اسرار را — مختصر آوردم این گفتار را از
گرمفصل بایدت فـــکری بکن — تابه تفصیل آید اســـرار کُمن
هم برین اجمال کاراین خطاب — ختم شدوالله اعکم بالصـواب

(ابیات ۱۱۲۰-۱۱۱۸)

مقایسه ی گزارش جامی و رمزگشایی های اوبادیگران مشخص می شود که منبع کار ایشان سلامان ابن سینا و روایت اول وسوم خواجه نصیرالدین توسی نیست .بلکه منبع کار او به احتمال همان ترجمه ی حنین بن اسحاق بوده که منبع دوم خواجه نصیرالدین و اسماعیل ریزی نیز واقع گشته است اما جامی باذوق خود یا بنا به دلایلی که برای ما ناشناخته است اندک تغییراتی درآن پدیده آورده است .

تحلیل وبررسی سلامان وابسال جامی ازنظر فُرم

سلامان وابسال یکی ازمثنوی های هفتگانه ی اوموسوم به هفت اورنگ است .این مثنوی منظومه ای تمثیلی است که دربحررمل مسدس محذوف (فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلن)سروده شده است .به نظر می رسد این مثنوی ازلحاظ فرم متأثرازمثنوی معنوی مولانا باشد.وزن ،بحر،قالب ،وبه کاربردن شیوه ی اسلیمی (داستان درداستان) مؤید این نظر است بویژه که جامی نیز دربسیاری از موارد مولوی وار به بیان ما فی الضمیر خود پرداخته است .

مشترکات این اثر با مثنوی عبارت است از:

قالب، وزن و بحرعروضی :

مثنوی و سلامان و ابسال هر دو در قالب مثنوی و در بحـر رمل مسدّس محذوف (فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن)سروده شده است

شیوه ی اسلیمی (آوردن داستان در داستان)

به نظر می رسد این شیوه ازراه برگردان متون از ادب هندی وارد شده است .کلیله ودمنه نمونه ی بارزی ازشیوه ی اسلیمی یا آوردن داستان درداستان دارد.مولوی نیزدرمثنوی به این شیوه روی آورده است به عنوان مثال در ماجرای خواب دیدن عمر که به او الهام می‌شود مقداری زر از بیت المال به مردی دهد که در گورستان خفته است، داستانهای فرعی نالیدن ستون حنانه از فراق حضرت و اظهار معجزه پیغامبر و گواهی دادن سنگریزه بر حقیقت حضرت محمد (ص) را ذکر کرده است .جامی نیز در سرایش سلامان و ابسال از همین شیوه استفاده کرده است؛ با این تفاوت که جامی در این شیوه افراط کرده است؛ به طوری که در این داستان ۲۸ فرعی حکایت ذکر شده است که فراوانی این حکایات ، گاه ملال آور شده و در برخی از مواد رشته‌ی کلام را از دست خواننده خارج ساخته است.

بیان مافی الضمیر

روی آوردن مولوی به داستان در مثنوی، وسیله‌ای برای تفهیم بهتر مطالب است؛ زیرا

خوشتر آن باشد که سر دلبران گفته آید در حدیث دیگران

در واقع هدف اصلی داستان در مثنوی بیان مافی الضمیر خودمولوی برای خواننده است. این مسأله در ضمن داستان ستون حنانه که از داستانهای فرعی ماجرای خواب دیدن عمر همانند همه‌ی داستانهای دیگر به خوبی مشهود است. ایشان این داستان را در پنج بیت شرح داده اما به دنبال آن سی و چهار بیت دیگر را به بیان مافی الضمیر خود اختصاص داده است یعنی در حدود هفت برابر داستان. این شیوه در سلامان و ابسال نیز به شکلی کم رنگ تر دیده می‌شود . به عنوان مثال وقتی شاه از رفتن سلامان و ابسال آگاه شد و نتواست آن‌ها را پیدا کند. از آینه‌ی گیتی نمای استفاده می‌کند:

داشت شاه آیینه‌ای گیتی نمای پرده از اسرار همه گیتی گشای
چون دل عارف نبود از وی نهان هیچ حالی از بد و نیک جهان
چون بر آن آیینه افتادش نظر یافت از گم گشتگان خود خبر

(ابیات ۸۴۲-۸۴۰)

جامی این مطلب را در سیزده بیت بیان کرده است، ایشان ابیات پایانی این داستان را چنین بیان کرده است:

شاه چون جمعیت ایشان بدید رحمتی آمد بر ایشانش پدید
بی ملامت کردن خاطر خراش هر چه داشتی ز اسباب معاش
یک سر مویی فرو نگذاشتی جمله را آنجا مهیا داشتی

(ابیات ۸۴۹-۸۴۷)

آنگاه هفت بیت یعنی در حدود یک سوم کل مطلب را به بیان ما فی الضمیر خود اختصاص داده است:

ای خوش آن روشن دل و پاکیزه رای کاورد شرط مروت را به جای
هر کجا بیند دو همدم را به هم خورده جام شادی و غم را به هم
جانشان صافی زِنگ تفرقه جامشان ایمن ز سنگ تفرقه
اندر آن اقبالشان یاری کند و اندر آن دولت مدد کاری کند
نی که از هم بگسلد پیوندشان افگند بر رشته جان پیوندشان
هر چه بر ارباب آفات آمده است یکسر از بهر مکافات آمده است
نیک کن تا نیک پیش آید تو را بد مکن تا بد نفرساید تو را

(ابیات ۸۵۶-۸۵۰)

یا هنگامی که سلامان پیش پدر می‌رسد شاه او را نصیحت می‌کند:

عرصه ی آفاق لشگرگاه توست سر کشان را روی در درگاه توست
پای تا سر لایق تختی و تاج نیست تخت و تاج را بی تو رواج
تاج را مپسند بر فرق خسان تخت را در زیر پای ناکسان
دور کن حنای این شاهد زدست شاه باید بودیا شاهد پرست

آن گاه این اندرزها بهانه ای برای اندرز دادن شاهان در قالب این ماجرا پیدا می‌کند و به بیان خصائل چهارگانه‌ی سلطنت می‌پردازد. به نظر می‌رسد جامی خواسته با بیان این مطلب به صورت عام به صورت پوشیده، پادشاه زمان خود را اندرز می‌دهد:

هست شرط پادشاهی چار چیز حکمت و عفت، شجاعت، جود نیز
نیست حکمت کز پی نفسی لئیم سخره‌ی حکم زنی گردد کریم

نیست عفت که مرد هوشمند ... دامن آلاید به یار ناپسند
نیست از جود آن که نتواند گذشت ... زآنچه گرد آن جز از حسنت نگشت
هر که با این چار خصلت یار نیست ... از عروس ملک بر خوردار نیست
آن که در هر چار ازو افتد خلل ... در دل خود کی دهد شاهش محل
حرف حکمت را برین کردم تمام ... و آنچه می‌بایست گفتم والسلام

(ابیات ۹۰۵-۸۹۷)

یا در وصیت کردن پادشاه برای سلامان، بهانه‌ای برای اندرز دادن پیدا می کند و در قالب وصیت کردن پادشاه، ۴۱ بیت را به اندرز عام اختصاص می‌دهد . بنابراین می‌توان گفت منظور جامی از بیان سلامان و ابسال، پرداختن به نکات عرفانی و رمز گشایی آن است و همین امر هم بهانه‌ای برای بیان مافی الضمیر او گشته است.

داستان سلامان و ابسال دارای ۱۱۳۱ بیت است. از این تعداد ۲۷۷ بیت به تحمیدیه، نعت حضرت رسول، مدح پادشاه، ضعف و پیری، دلیل سرایش کتاب و داستانهایی که در تأیید این مطالب سروده شده، اختصاص دارد. این ابیات همراه با داستانهای کتاب و پرداختن با پاره‌ای از مسائل دیگر غیر داستانی، بدون احتساب بسیاری از ابیاتی که بیانگر مافی الضمیر شاعر است، به ۵۱۷ بیت می‌رسد و هرگاه این تعداد را از اصل کتاب کم کنیم،عدد ۶۱۴ به دست می آید. بنابراین می‌توان گفت جامی دراصل ۶۱۴ بیت را به داستان سلامان و ابسال اختصاص داده است.

اشاره به مثنوی معنوی در سلامان و ابسال

علاوه بر موارد یاد شده، جامی گاه در متن سلامان و ابسال، ابیاتی از مثنوی را تضمین کرده است. او گاه در این زمینه به تصریح از مثنوی و مولوی نام می‌برد.

نسبتی دارد به حال من قوی ... این دو بیت از مثنوی مولوی
کیف یأتی النظم لی و القافیه ... بعد ما ضاعت اصول العافیه
« قافیه اندیشم و دلدار من ... گویدم مندیش جز دیدار من »

(ابیات ۱۷۵-۱۷۳)

و گاه تنها به ذکر واژه‌ی عارف در باره‌ی مولوی بسنده کرده است:

وصف خاصان به ز عام اندر نهفت ... باد صافی وقت آن عارف که گفت
« خوشتر آن باشد که وصف دلبران ... گفته آید در لباس دیگران»

(ابیات ۵۶۴-۵۶۳)

که مصراع اول بیت ۵۶۳، یاد آور این بیت مولوی است:

درنیابد حال پخته هیچ خام ... پس سخن کوتاه باید والسلام

علاوه بر این ترکیبات مثنوی وار نیز در سلامان و ابسال کم نیست. به عنوان مثال علاوه بر اشاره فوق این بیت جامی نیز :

آری آن مرغی که باشد نیکبخت ... آخر آورد سوی اصل خویش رخت

(بیت ۸۷۹)

قرابت معنایی زیادی با این بیت مثنوی دارد:

هر کسی کاو دور ماند از اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش

«گرایش جامی به مثنوی سبب شده تا بر«نی» و« نیستان» و بار معنایی آن تأملی بورزد و گزارشی به نظم و نثر فراهم آورد که بعدها به النائیه (نی نامه) شهرت یافته است. نی نامه هر چند به گزارش دو بیت نخستین مثنوی محدود شده، اما بیشتر شارحان شرقی مثنوی را متوجه خود ساخته است تا جایی که بیشترینه‌ی آنان در شـــــرح «نی»و «نیستان» نظر جامی را پسندید و حتی آن را نقل کرده‌اند». (هروی،۱۳۷۷، ص۲۵۸)

تفاوت های مثنوی با سلامان و ابسال

هر چند سلامان و ابسال جامی از نظر فرم، تابع مثنوی است اما در برخی از جهات نیز تفاوتهای با آن دارد. در مثنوی مدح شاهان و سلاطین به چشم نمی‌خورد ولی جامی سلامان و ابسال را به نام سلطان یعقوب ترکمن آق قوینلو تقدیم کرده و ۴۲ بیت را به مدح او اختصاص داده است.

۱- مثنوی به ظاهر با نام خدا آغاز نشده است اما تار و پود نیایش گونه‌ی نی نامه جای این ایراد را پر کرده است.
اما جامی با براعت استهلال زیبایی به نیایش پرداخته و ۲۱ بیت را به این امر اختصاص داده است

ابیات زیر نمونه‌ای از این مطلب محسوب می شود :

ای به یادت تازه جان عاشقان زآب لطفت تر زبان عاشـــقان
از تو بر عالـــم فتاده سایه‌ای خوبرویان را شده سرمـــــایه‌ای
عاشقان افتاده ی آن سایه‌اند مانده در سودا از آن ســرمایه‌اند
تا زلیلـی سرّ حسنت سر نزد عشق او آتش به مـــجنون در نزد

سپس مطابق مرسوم به به نعت حضرت ختمی مرتبت(ص)، مدح پادشاه و دلیل سرایش کتاب پرداخته است اما از هیچ یک از این موارد اثری در مثنوی مولوی مشاهده نمی‌گردد.

۲- بسامد شیوه اسلیمی (آوردن داستان در داستان) در مثنوی در حد متعادل قرار داد ولی در سلامان و ابسال در حد افراط واقع گشته است، به طوری که جامی هشت داستان را در مقدمه‌ی کتاب و بیست داستان را در ضمن حکایت سلامان و ابسال آورده است . در عوض بیان مافی الضمیر جامی در سلامان و ابسال در مقایسه با مثنتوی بسیار اندک است.

نتیجه گیری

داستان نمادین و راز آمیز سلامان و ابسال به گونه‌های مختلفی در ادب پارسی گزارش و تحلیل شده است. کهن‌ترین گزارش از آن حنین بن اسحاق است که آن را از یونانی به پارسی برگردانده است.

ابن سینا، امام فخر رازی، خواجه نصیر الدین توسی، اسماعیل ریزی و عبدالرحمن جامی از جمله کسانی هستند که به این داستان توجه کرده‌اند. در این مقاله گزارش و تحلیل جامی با گزارش‌های دیگر مورد مقایسه واقع شده است. گزارش جامی بر خلاف بقیه به صورت منظومه ودر قالب مثنوی ارائه شده است. این گزارش از نظر فرم تحت تاثیر مثنوی معنوی مولوی است و از نظر گزارش حکایت و تحلیل آن با تفاوتهای جزئی تحت تاثیر باز گرداندن پارسی گزارش حنین بن اسحاق و از نظر تحلیل حکایت تحت تاثیر دومین تحلیل خواجه نصیر الدین و تحلیل اسماعیل ریزی می‌باشد. ودریافت این موضوع در دست یابی به ادراک درست تری از سلامان و ابسال جامی موثر خواهد بود.

منابع و ماخذ

- ابن سینا، ابو علی (۱۳۶۸). **اشارات و تنبیهات**، ترجمه و شرح دکتر حسن ملکشاهی، تهران: سروش.
- پارسا، سید احمد(۱۳۸۲) **بررسی، توصیف، تفسیر و تحلیل علمی و ادبی امثال و حکم پارسی**، شیراز: دانشگاه شیراز.
- پور نامداریان،تقی (۱۳۶۸) . **رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی** . تهران شرکت انتشارات علمی و فرهنگی . چاپ سوم .
- حسینی ، سید محمد(۱۳۸۳) «سلامان و ابسال» **زبان و ادب** (نشریه دانشکده ی ادبیات فارسی و زبانهای خارجی دانشگاه علامه طباطبایی) شماره نوزدهم، سال هفتم.
- حکمت، علی اصغر(۱۳۶۳) . **جامی** . تهران: توس.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷) . **لغتنامه** . تهران، دانشگاه تهران.
- روشن، محمد (۱۳۷۳) . **سلامان و ابسال** . تهران : اساطیر.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۶) . **با کاروان حله** ، تهران: جاویدان، چاپ چهارم.
- ستاری، جلال (۱۳۷۲) . **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی** . تهران: نشر مرکز .
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۶) . **تاریخ ادبیات در ایران** . جلد چهارم، تهران: فردوس، چاپ چهارم.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۷) **شیخ عبدالرحمن جامی**، تهران : طرح نو.
- ملکشاهی ، حسن [شارح و مترجم] (۱۳۶۸) **اشارات و تنبیهات**، تألیف ابن سینا، تهران : سروش .
- مولوی،جلال الدین (۱۳۸۱)، **مثنوی معنوی**، تصحیح و ترجمه رینولد ینکسون . تهران :سعاد .

رویکرد نظامی گنجوی و سلیمی جرونی به قصه خسرو و شیرین

دکترنجف جوکار*

چکیده

دراین جستار کوشش شده ، پس از معرفی سلیمی جرونی ، زندگی ،شعر و ممدوحان او بررسی شود و در ادامه به برخی از نوآوری های سلیمی مانند دگر گونی در ساختار بیرونی و تفاوت ها در ساختار درونی اشاره شده است و سپس رویکرد نظامی گنجوی و سلیمی جرونی به قصه های خسرو وشیرین مورد بررسی قرار گرفته است.

واژه های کلیدی: سلیمی جرونی، نظامی، خسرو وشیرین ، ساختار درونی.

مقدمه

به نام آن که جان آرام از او یافت دل معشوق و عاشق کام ازو یافت

به جوی تن روان را کرد جاری زبان را در فصاحت داد یاری

(سلیمی، ۱۳۸۲، ص۱)

خسرو و شیرین یکی از منظومه‌های دلکش عاشقانه است که پیر سخنور گنجه در سده ششم هجری سروده است. معانی باریک این مثنوی با واژگانی خوش‌تراش و دلپسند، عشق و احساس و تخیل دورپرداز و نگاه حکیمانه و ژرف‌اندیش را در هم تنیده است نظامی با سرودن این مثنوی چنان شوری در دلها انگیخته که تا قرنها، صاحبان ذوق را به تقلید و دنباله‌روی واداشته است.

سلیمی جرونی یکی از پیروان پیر گنجه است که در قرن نهم بر کران خلیج نیلگون فارس دُر دری سفته و قصهٔ عشق شیرین گفته است.

اکنون که با دستگیری کریم خطابخش پوزش‌پذیر توفیق رفیق گشت و این کمترین توانست تنها اثر موجود این پیر شیدا را پس از چندین سده گمنامی بیابد و بر اساس همان یک نسخه تصحیح کند و پیش‌کش ارباب نظر نماید جا دارد که نگاهی دوباره و به درونمایه‌های این قصه بیفکند و رد پای نوآوریهای سلیمی را در این قصهٔ دل‌انگیز بازجوید.

نگاهی به زندگی و شعر و اندیشهٔ سلیمی

تنها منبع موجود برای یافتن گوشه‌هایی از شرح حال شاعر، همین مثنوی شیرین و فرهاد است. از آنجا که در مقدمهٔ نگارنده بر این مثنوی دربارهٔ شعر و زندگی سلیمی به تفصیل سخن رفته است. در این جا

---

*دانشیار ،گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شیراز.

گذرا بسنده خواهد شد.

نخستین بار دانشور فرزانه، آقای ایرج افشار، در نشریهٔ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران (دانش‌پژوه، افشار، ۱۳۴۰) و سپس در کتابی به نام «مجموعهٔ کمینه» از یگانه نسخهٔ شیرین و فرهاد و سرایندهٔ آن سلیمی جرونی یاد می‌کند و تصریح می‌کند که: «یکی از منظومه‌هایی که نام و نشان آن در کتب و مراجع دیده نمی‌شود، مثنوی شیرین و فرهاد از شاعری متخلص به سلیمی است که از مردم قرن نهم هجری و مداح سلغرشاه، از سلاطین و ملوک هرمز بوده و در جرون (گمبرون، بندرعباس کنونی) می‌زیسته است.»

در این منظومه، چندین بار به تخلص شاعر اشاره شده است. از جمله:

سلیمی‌هر دری کز وصف او سفت　　ز دریای دو عالم قطره‌ای گفت

(سلیمی، ۱۳۸۲، ص۱۹)

اگر همچون سلیمی پاک دینی　　نیازاری به آزاری که بینی

(همان، ص ۱۵۲)

سلیمی در پناه عاشقی رو　　کزو مشهور شد فرهاد و خسرو

سلیمی شیرین و فرهاد را کمی بعد از ۸۸۰ هجری در شصت سالگی آغاز کرده است. در این باره می‌گوید:

الهی بنده را در کار خود کن　　حضوری بخش و توفیقم مدد کن

که بعد از هشتصد و من بعدهشتاد　　بگویم قصهٔ شیرین و فرهاد

با در نظر گرفتن تاریخ سرودن شیرین و فرهاد به سال ۸۸۰ و شصت سالگی شاعر در آن هنگام، می‌توان ولادت وی را در ربع اول قرن نهم دانست. سالهای جوانی شاعر به غزل‌گویی گذشته است:

در آن روزی که بد روز جوانی　　جوانی چون بود زان‌سان که دانی

دلم می‌بود با دلبر همیشه　　هوای شاعری در سر همیشه

به نقش دلبران هرجا عمل گو　　شده چشم غزالان را غزل‌گو

(همان، ص ۱۱)

تعبیر «عمل گو» که علاوه بر این مورد در جای دیگر نیز بدان اشاره شده است؛ (همان، ص ۲۴) احتمالاً حاکی از آن است که سلیمی از موسیقی و غزل‌خوانی و مجلس‌آرایی بی‌بهره نبوده است؛ اما غزل‌خوانی و بزم‌آرایی وی پایدار نمی‌ماند و به زودی جذبه‌های عشق الهی دامن جانش را می‌گیرد و از قول و غزل و هوسهای زودگذر به کوی عشق حقیقی کشانده می‌شود. در این هنگام به دنبال یافتن مرشدی راهبر به جستجو برمی‌خیزد:

به جستجو نهاده هر کجا رو　　همی جستم بزرگی را ز هر سو

شدم پرسان و جویان بی سر و پا　　سوی مولا همام‌الدین و دنیا

بزرگش یافتم چون سقف مینو　　بزرگان گشته یک یک کوچک او

به عالم سالک اطوار او بود　　خلیفه قاسم انوار او بود

(همان، ص ۱۲)

استاد افشار حدس زده‌اند که همام‌الدین ممکن است همان «همام‌الدین محمود کرمانی» متوفی به سال ۸۴۷ باشد. اگر این قول را بپذیریم و فرض کنیم که این دیدار در آخرین روزهای زندگی همام‌الدین نیز رخ داده باشد، با توجه به سرودن شیرین و فرهاد در شصت سالگی و آن هم در حدود سال ۸۸۰، بنابراین سلیمی هنگام دیدار خود با همام‌الدین حدوداً ۲۷ ساله بوده است.

در نخستین دیدار، همام‌الدین به قوت طبع و لطافت ذوق سلیمی پی می‌برد و او را از غزل‌گویی به مثنوی‌سرایی فرا می‌خواند و به اشارهٔ وی، سلیمی نیز چند بیتی بر وزن مخزن‌الاسرار می‌سراید:

چو اندر صورت حالم نظر کرد / مرا از عالم معنی خبر کرد

بگفت از شعر خود چیزی فرو خوان / که خواهی‌شد، سخنگوی و سخن‌دان

فرو خواندم بر آن پیر دانا / غزلهایی که بتوان خواند هرجا

بگفتا در غزل جلدی و محکم / برو برخی ادا کن مثنوی هم

بگفتم یک دو بیت از وزن مخزن / کزو روح نظامی گشت روشن

(همان، ص ۱۲)

اما مشعل مثنوی‌سرایی به زودی رو به خاموشی می‌نهد و نزدیک به سی‌سال بی‌فروغ می‌ماند.

بگفتم چند بیتی زان و ایام / فرو کشت آتشم بگذاشتش خام

به شمع من زد از باد هوا پف / فکندش سی‌ه‌سال اندر توقف

ز بعد سی به خاطر آمدم باز / که بگشایم در گنجینهٔ راز

(همان، ص ۱۲)

سلیمی بعد از درنگ سی‌ساله ، دوباره مثنوی‌سرایی را از سر می‌گیرد و اولین مثنوی خود یعنی «منبع‌الاطوار» را به تقلید مخزن‌الاسرار می‌سراید. در این فاصله که مهمترین روزهای عمر شاعر به شمار می‌رود هیچ نشانی از سیر اندیشه و حالات زندگی وی در دست نیست. اما از اشاراتی که در منظومهٔ شیرین و فرهاد آمده است، معلوم می‌شود که چند صباحی از پیرانه‌سری شاعر به ویژه هنگام سرودن مثنوی مزبور در شیراز سپری گشته است.توصیف مناظر دلکش شیراز از قبیل «باغ جنت»، «مصلا»، «تنگ الله‌اکبر» و «زلال رکن‌آباد» نشانگر درنگ شاعر در شیراز است. به رغم دلبستگی شاعر به جلوه‌های جانفزای شیراز، از بی‌مهری والی شهر و تهیدستی خود و سردی خزان عمر، ناله سر می‌دهد. اما سلیمی کی به شیراز آمده است معلوم نیست:

من این شیراز کالحق همچو او شهر / عدیلش نیست نه در بر و نه بحر

به خوبی رشک فردوس برین است / سوادش نور چشم حور عین است

مصلایش ز جنت خوشتر آمد / که رکن‌آبادش آب کوثر آمد

ببیند هرکه او را دیده بازست / که سروش همچو طوبی سرفرازست

از آن باغش به جنت هست مشهور / که هم غلمان درو بینی و هم حور

گرش خوانی بهشت عدن دان راست / که‌هم‌رضوان و هم فردوس آنجاست

چنین جایی که آمد رشک گلشن / به هرکس باغ و زندان است بر من

چرا کز من به سر شد روزگاری / که از وی نامدم در دل قراری

روم زینجا که اینجا بودنم بس / چرا کاینجا نداند قدر من کس

رسانیدم در اینجا عمر با شصت / که کس از مهر با من در نپیوست

روم جایی که بر چشمم نشانند / مرا و شعر من قدرش بدانند

اگر چه اندرین شهر زبون‌گیر / مرا نی شه نوازش کرد نه میر

ولی امید می‌دارم که ایام / برآرد زین سخن در عالمم نام

(همان، ص ۱۶۸-۱۶۷)

در اینجا این سؤال پیش می‌آید که در روزهای حضور سلیمی در شیراز، چه کسی بر این دیار فرمان می‌رانده است. خوشبختانه در منابع تاریخی این عصر، نشانه‌هایی در این باره می‌توان یافت.

ابوبکر طهرانی در تاریخ «دیار بکریه» که دربارهٔ حسن بیک آق قویونلو و اسلاف وی نوشته است، در مورد فتح شیراز گوید: «در اوایل خریف سنهٔ ۸۷۴ که حضرت صاحب قران [حسن بیگ آق قویونلو] از فتح شیراز و استیصال ابویوسف میرزا [قراقویونلو] فارغ گشت و به قشلامیش قم توجه نمود امیربیگ [از طرف حسن بیگ] در شیراز حاکم جائزالفرمان گشت و در اندک زمانی تمامی ضمائم شیراز تا به حدود اهواز در سلک ضبط و حوزهٔ تدبیر کشید. قریب یک سال و نیم در شیراز، سکان آن دیار را به مراعات احوال و اسباب اختلاف نگاه می‌داشت تا زمانی که شهزاده، سلطان خلیل [فرزند اوزون حسن] از خراسان معاودت فرمود. زمام سلطنت شیراز را به قبضهٔ اختیار او گذاشت.» (طهرانی، ابوبکر، ۱۳۵۶، ص ۵۴۰)

بنابراین معلوم می‌شود که سلطان خلیل از حدود سال ۸۷۶ زمام امور فارس را به دست گرفت و تا سال ۸۸۲ یعنی سال وفات پدرش در شیراز ماند و پس از فوت پدر به تبریز رفت. (غفاری، قاضی احمد بی‌تا، ص ۲۵۳)[۱] این تاریخ همزمان با اقامت سلیمی در شیراز است. ناگفته نماند که پس از سلطان خلیل نیز فرزندش میرزا الوند حاکم فارس گشت.

سلغرشاه ممدوح سلیمی

سلیمی مثنوی شیرین و فرهاد را به یکی از ملوک هرمز (جرون) به نام سلغرشاه تقدیم نموده است و در ستایش دادگری و مردم‌نوازی وی گوید:

به نظم دلکش و الفاظ رنگین	بگفتم قصهٔ فرهاد و شیرین
چو شد کارم چو زر کردم نگاهش	بر آن سکه زدم از نام شاهش
جهان عدل، سلغرشاه دوران	که دوران فلک بادش به فرمان
شه با معدلت، سلطان با داد	که تا باشد فلک دوران او باد
سلیمان دوم در کامرانی	به ملک عدل نوشروان ثانی
جرون امروز از عدلش چنان‌ست	که در خوبی نمودار جنان‌ست

(همان، ص ۹)

سرآغاز حکومت سلغرشاه به درستی معلوم نیست اما به سال ۹۰۹ یا ۹۱۰ دو سه سال پیش از حملهٔ پرتغالیان به هرموز به قتل رسیده است. (اقبال، عباس، ۱۳۲۸، ص ۴۸)[۲]

ملوک هرمز اغلب خراجگزار حکام فارس و کرمان و لار بوده‌اند و در بعضی دوره‌ها که فرمانروایی این مناطق رو به ضعف و سستی می‌نهاد ملوک هرمز نیز علم استقلال برمی‌افراشتند. در اینجا فرصت پرداختن به ملوک هرمز و تاریخ تحولات این خاندان نیست.[۳]

معاصران سلیمی عبارتند از:

۱-شاه‌داعی شیرازی (وفات ۸۷۰)

۲-نورالدین عبدالرحمن جامی (وفات ۸۹۸)

۳-امیر علی شیر نوائی (وفات به سال ۹۰۶)

۴-مولانا مکتبی شیرازی (وفات به سال ۹۰۰ یا ۹۱۶)

۵-شمس‌الدین محمدبن یحیی بن علی لاهیجی صاحب کتاب معروف مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز. (وفات ۹۱۲)

شعر سلیمی

پیش از این گفتیم که سلیمی مثنوی منبع‌الاطوار را به اشارهٔ مولا همام‌الدین و بـه پیـروی مخـزن‌الاسـرار نظامی آغاز نموده و پس از سی سال تأخیر آن را حدوداً در بین سالهای ۸۷۷ تا ۸۸۰ به پایـان بـرده اسـت. از ایـن مثنوی، بجز نام آن که در منظومهٔ شیرین و فرهاد یاد شده هیچ نشانی در دست نیست. از جمله:

بکـــردم نظمـــش و کـــردم تمـــامش — نهـــادم منبـــع‌الاطـــوار نـــامش
چـو شـد پرداختـه آن نظـم چـون در — شـد از آوازه‌اش گـوش جهـان پـر
(همان، ص ۱۲)

و در جای دیگر گوید:

مـــرا گوینـــد یـــاران ســـخن‌دان — کـــه ای در شـــعر گـــو بـــرده ز اقـــران
چـو گفتـی منبـع و شـیرین و فرهـاد — ز مجنـــون و ز لیلـــی یـــاد کـــن یـــاد
نبایـــد ایـــن حـــدیثت کـــم گـــرفتن — کـــه خواهـــد خمـــسه‌ات عـــالم گـــرفتن
(همان، ص ۱۶۸-۱۶۷)

از این ابیات چنین بر می‌آید که وی در صدد خمسه‌سرایی بوده است. و حتی از این بالاتر، مدعی است کـه اگر حمایت و نوازش شاهان بود می‌توانست «نه خمسه بلکه شهنامه» بگوید. (همان، ص ۱۶۸)

دومین مثنوی شاعر، همین شیرین و فرهاد است که به تقلید از خسرو و شیرین نظامی و بـر همـان وزن و بحر سروده است:

دگـر هـاتف بـه گوشـم گفـت بـر خیـز — تـو شـاهی سـاز شمـشیر زبـان تیـز
ز شـــیرین و ز خـــسرو یـــاد کـــن یـــاد — جـــوابش نـــام کـــن شـــیرین و فرهـــاد
ببـــر ســـعیی و از ایـــن نظـــم نـــامی — جهـــان را رونقـــی ده چـــون نظـــامی
یکـــی گفتـــی دگـــر را کـــن مجلـــد — کـه خـواهی پنجـه‌ای بـا خمـسه‌اش زد
(همان، ص ۱۳)

سلیمی و نوآوری‌های وی

چنانکه گفته شد مثنوی شیرین و فرهاد به پیروی از خسرو و شیرین نظامی سـروده شـده اسـت. امـا ایـن بدان معنی نیست که هر دو گوینده یک راه را رفته باشند. گذشت زمان، فضای فکری شـاعر، موقعیـت جغرافیـایی متفاوت و عوامل دیگر سبب شده است که سخن سلیمی نیز بتواند خودی بنماید و مخاطب را به تأمل وادارد.

البته نمی‌توان انکار کرد که شباهتهای سخن نظامی و سلیمی پرشمارتر از تفاوتهاست. امـا بـرای پرهیـز از اطالهٔ کلام جا دارد که در این نوشته از شباهتها چشم بپوشیم به سراغ تفاوت‌های دو متن برویم:

سبک سخن نظامی از شیوهٔ فاخر قرن ششم بهره دارد و با اینکه مضمون سخن غنایی و عاشقانه اسـت امـا حال و هوای قصاید شکوهمند این دوره بر آن سایه‌افکن است. در حالی که سـخن سـلیمی در انتهـای دورهٔ فتـرت شعر بعد از عصر تیموری نشسته است و به همین دلیل مضمون‌پردازی‌های ادب دربـاری بـه دهلیـز ادب خانقـاهی رانده شده است.

دگرگونی در ساختار بیرونی

سلیمی ساختار کل داستان را بر بنیاد خسرو و شیرین نظامی پایه نهاده و برای پرهیز از پیروی تمام عیار، در برخی موارد عناصر جدیدی وارد قصه می‌کند و یا برخی از صحنه‌ها را فرو می‌گذارد. مثلاً در روایت نظامی، شاپور ندیم خاص خسرو است که در نقاشی چیره‌دست می باشد و «جهان گشته ز مغرب تا لهاور» (نظامی، ۱۳۷۶، ۳۲)

اما در روایت سلیمی، شاپور جوانی است که از سرزمین چین آمده و سرد و گرم روزگار چشیده است.

بسی شیرینی و تلخی چشیده　　　ز دارالملک چین اینجا رسیده

(سلیمی، ۱۳۸۲، ۱۸)

همچنین خسرو پس از رفتن به شکار و اقامت در خانهٔ روستایی، و ستمی که به خاطر حضور او در آن روستا بر مردم رفته بود؛ مورد عتاب هرمز واقع می‌شود و سرانجام پس از گوشمالی لازم و تنبیهات گوناگون[۴] با میانجیگری پیران کهن، از او در می‌گذرد و ماجرا پایان می پذیرد.

اما در روایت سلیمی وقتی که خبر بی‌رسمی‌های خسرو به هرمز می‌رسد، پادشاه تصمیم به کشتن خسرو می‌گیرد و هنگامی که این خبر به وی می‌رسد سراسیمه پا به فرار می‌نهد.

صلاح آن دید کز راهی که دارد　　　رود زان بوم و رو در غربت آرد

که در غربت ز کربت رنج‌وخواری　　　به از ملک خود و نااستواری

به غربت هرکه بی آرام باشد　　　به از جایش که دشمن کام باشد

(سلیمی، ۱۳۸۲، ۱۶)

و به نظر می‌رسد که سلیمی برای کوتاه کردن داستان برخی از صحنه‌ها را در هم آمیخته است.

تفاوتها در ساختار درونی

نظامی قصهٔ خسرو و شیرین را در بستر تاریخی و فرهنگی ایران پیش از اسلام و جامعهٔ زرتشتی پی ریخته است. با این همه در برخی از صحنه‌ها تلاش می‌کند که از ستیز فرهنگی و ناهمگونی باا هنجارهای جامعهٔ اسلامی بکاهد. عاشق و معشوق هردو به دربار ایران و ارمن وابسته‌اند. شکوه زندگی درباری و سرخوشی و فارغ‌بالی و برخورداری در همهٔ فضاها وصحنه‌های داستان جلوه‌گر است. شاعر زاهدی که تا دیروز در نظم مخزن‌الاسرار از دیو دنیا و فریبهای رنگارنگ آن سخن گفته بود و همگان را از دغلکاری آن برحذر داشته بود، امروز به سرایش داستانی روی آورده است که مشق هوس است و عاشق ناکامی نیز که رقیبانه در این میدان پای نهاده است؛ پاک‌بازی خویش را به زخم تیشه و در دل صخره‌های ستبر بی‌ستون نقش می‌زند و عشق عفیف را این گونه جاودانه می‌سازد و بهانه‌ای به دست پاک‌بازان عالم می‌دهد که حدیث خسرو را از سر بنهند و او را در کنار شیرین بنشانند و قصه خسرو و شیرین به شیرین و فرهاد بدل گردد. به قول دکتر زرین‌کوب: «شاعر با اشتغال به قصهٔ عشق پر شور و حال خسرو و شیرین می‌خواست در عین آنکه زهد و پارسایی شخصی خود را همچنان بی‌تزلزل نگه می‌دارد باقی‌ماندهٔ عشق و شور اظهار نشدهٔ خود را نثار خاطرهٔ آن زندگی بیهوده بر باد رفته سازد. اشکی سوزان بر مزاری سرد. اما التزام زهد با اشتغال به هوس‌نامه چنان غریب به نظر می‌آمد که مایهٔ حیرت و حتی ملامت دوستانش شد. این دوستان نه از انگیزهٔ کنجکاوی شاعر برای سیر در آفاق یک ناکجاآباد تازه چیزی دریافته بودند نه از درگیری‌های روانی او برای اهداء یک محیط شادمانه و پر جنب و جوش به خاطر محبوبه از دست رفته‌ای که در مدت کوتاه زندگی با شاعر از احساس چنین حال و هوایی که آرزوی او بود محروم مانده بود بویی برده بودند از این رو مجرد اشتغال شاعر را به نظم یک هوسنامه، در حالی که توصیه و الزام هیچ حاکم و صاحب قدرتی هم

هنوز آن را از وی نخواسته بود برای گویندهٔ مخزن‌الاسرار مایهٔ اتلاف عمر می‌دانستند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴، ۷۹-۷۸)

با فاصله گرفتن نظامی از حال و هوای شریعت محور مخزن‌الاسرار و روی آوردن به مثنوی سراسر عشق و سرمستی و سرخوشی خسرو و شیرین که خود وی به تعبیر «هوس‌نامه»[5] از آن یاد می‌کند؛ انتظار بازگشت به شریعت و دین‌ورزی کمی دشوار می‌نماید اما می‌بینیم که نظامی در فضاسازی صحنه‌های داستان برای پرهیز از بی‌رسمی و دین‌ستیزی و برای اینکه به اباحی‌گری متهم نشود تا آنجا که ممکن است صحنه‌های هیجان‌انگیز شهوی را در قالب رمز و اشاره ریخته و در پردهٔ عفاف نشانده است و باز هم نگاه اخلاقی و واعظ‌گونهٔ وی، تو بر توی داستان را به اندرز و تمثیل و حکمتهای اخلاقی که از بنیانهای مذهبی مایه گرفته آکنده است.[۶]

البته این بدان معنی نیست که نظامی از عالم زهد و دنیاستیزی و یا عشق این سری خسرو و شیرین به عشقی مثالی و ملکوتی راه نیافته باشد. زیرا در آغاز قصهٔ خسرو و شیرین خون عشق را در همه رگهای عالم هستی ساری و جاری می‌بیند و اصل وجود را با عشق برابر می‌نهد. هستی بی عشق در نظر وی عین عدم و نیستی است.

فلک جز عشق محرابی ندارد — جهان بی‌خاک عشق آبی ندارد
جهان عشق است و دیگر زرق‌سازی — همه بازی است الا عشق‌بازی
اگر بی‌عشق بودی جان عالم — که بودی زنده در دوران عالم
کسی کز عشق شد خالی‌فسرده‌ست — گرش صدجان بود بی‌عشق مرده‌ست

(نظامی، ۱۳۷۶، ص ۲۲)

نظامی کمترین هنر عشق را رهایی انسان از سودای خودخواهی می‌داند.

اگر خود عشق هیچ افسون نداند — نه از سودای خویشت وارهاند

(همان، ص ۲۳)

اما سلیمی از روزگار جوانی به عرفان گرایش داشته است و پس از جستجوی فراوان به حلقهٔ پیروان مولا همام‌الدین خلیفهٔ طریقتی قاسم انوار می‌پیوندد. منظومهٔ شیرین و فرهاد رهاورد پیرانه‌سری اوست. بنابراین نهال عرفان که از آغاز جوانی در ضمیر سلیمی ریشه دوانده بود در پیرانه‌سری تناور گشت و تار و پود زندگی شاعر را در بر گرفت تا جایی که قصهٔ شیرین و فرهاد را نیز با دستمایه‌های عرفانی درآمیخت. و در مقایسه با خسرو و شیرین نظامی، مهمترین وجه تمایز در همین جا نهفته است زیرا زهدورزی نظامی در منظومه سلیمی رنگ و بوی عرفانی به خود می‌گیرد. عوامل دیگری که در این گرایش اثر داشته است شاید مسافرت سلیمی به شیراز و دیدار با خلوت‌نشینان حلقه‌های صوفیه و عرفان فارس بوده است. به ویژه آنکه در همان روزها شمس‌الدین محمد لاهیجی شارح گلشن‌راز رحل اقامت در شیراز افکنده بود و بر رونق مجالس اهل دل در این دیار افزوده بود. (لاهیجی، شمس‌الدین محمد، ص ۶-۱) و بی‌راه نیست اگر بگوییم سلیمی محضر وی یا شاگردانش را درک کرده است.

در اینجا به چند نمونه از جلوه‌های عرفانی منظومه شیرین و فرهاد اشاره می‌شود:

۱- دو گزارش از خبر مرگ هرمز

هنگامی که خبر مرگ هرمز به خسرو پرویز می‌رسد، سخن‌سرای گنجه برای فضاسازی این ماجرا از بی‌وفایی دنیا و بی‌مهری دهر سخن می‌گوید و هشدار می‌دهد که این جهان با هیچ‌کس وفاداری نمی‌کند «عمل با عزل دارد مهر باکین» بنابراین نباید بدان دل بست.

جهان هندوست تا رختت نگیرد　　　بگیـرش سست تا سختت نگیرد

(نظامی، ۱۳۷۶، ص ۷۱)

... جهان تا نشکند پشت دوتایـی　　　به کـس ندهد یکی جو مومیایی

(همان، ص ۷۱)

و خطاب به جهان می‌گوید:

تـو آن گنـدم نمای جوی‌فروشی　　　کـه در گنـدم جو پوسیده‌پوشی

(همان، ص ۷۱)

و سرانجام توصیه می‌کند که:

همان‌بهتر که شب‌تاشب در این‌چاه　　　به‌قرصی‌جو گشایم روزه چون ماه

نظامی چون مسیحا شـو طرفـــدار　　　جهان بگـذار بر مشتی علف‌خـوار

(همان، ص ۷۲)

سلیمی ضمن شرح همین ماجرا که تا حدود زیادی حال و هوای سخن نظامی را دارد سرانجام پس از ترک این دنیا راه به سوی افلاک می‌گشاید و می‌گوید:

دل عارف ز شادی جمله غـم دیـد　　　وجود عارضی عین عـــدم دیـد

چو هستت‌عمرودولت‌همنشـین‌است　　　غنیمت‌دان که‌مرگ‌اندر کمین‌است

سلیمی چون مسیحا رخت ازین دیر　　　برون آر و ســوی افلاک‌کن سیــر

چو او منشین دمی از سـیر افـــلاک　　　چه می‌گردی به گرد عرصـهٔ خاک

(سلیمی، ۱۳۸۲، ص ۴۶)

۲- کوه بیستون و کوه هستی

یکی از بهانه‌های شیرین و لطیفی که به دست سلیمی افتاده و زمینهٔ پردازش عرفانی این قصه شـده اسـت کوه کندن فرهاد است. شرط و شروطی که با فرهاد کرده‌اند اینکه برای وصال شیرین راهی در کوه بگشاید. سلیمی کندن کوه را با کوه هستی گره می‌زند و بر این باور است که تا کوه هستی فرهاد که همان حجاب خـودی اسـت از پیش راه برداشته نشود از وصال خبری نیست و این مهم نیز جز با ریاضت و ستیز با نفس سرکش میسور نیسـت. بنابراین کوه کندن نمادی از جدال سخت و نفس‌گیر با نفس و امیال آن است و در این جا از زبان فرهاد می‌گوید:

بــود تا کوه هسـتی پیش راهــم　　　نخـواهــد بــود ره در پیشگاهم

ببیـن یک ره به سویم کن نگاهی　　　کـه از کــوه تنـم مانده‌ست کاهی

وزین کاهــم نباشد جـز ستوهــی　　　کـه این که در ره من هست‌کوهی

(همان، ص ۹۰)

و یا:

گرفتــم کـوه افکندم به پستـــی　　　چه خواهم کرد با این کوه هستی

نخواهـد داد وصـلت‌ره به‌خویشم　　　مــرا تا کوه هستی هست پیشـم

(همان، ص ۹۱)

ناگفته نماند که تعبیر «کوه هستی» از کاربردهای عرفانی دیر آشناست و پیش از این عطار نیـشابوری نیـز در منطق‌الطیر به صورت «کوه خود» به کار برده است.

کوه‌خود در هم گـداز از فاقه‌ای　　　تا بــرون آیــد ز کوهـت ناقـه‌ای

(عطار، ۱۳۸۳، ص ۲۶)

نظامی پس از حدیث وصل و کامجویی خسرو، گویی روا نمی‌دارد که ماجرا بـه همـین جـا خـتم شـود و از زبان شیرین اندرزهایی که ضروری زندگی خسرو است سـر مـی‌دهـد و او را بـه دادگـری و دانـش و فرزانگـی فـرا می‌خواند در پی این گفتگو، بزرگ‌امید به مجلس فراخوانده می‌شود و با او دربـارهٔ مـسائل گونـاگون جهـان هـستی پرسشها و پاسخهایی رد و بدل می‌شود. لحن پرسشها بیشتر فلسفی و کلامی است و در بیشتر مـوارد کـه سـخن از رازهای بزرگ و نامکشوف عالم هستی است، بزرگ‌امید نیز پاسخی در خور نمی‌دهد. و پرسش را همچنـان سـر بـه مهر و رازآلود وامی‌نهد.

سلیمی نیز در مثنوی خود چنین مجلسی را می‌آراید، با این تفاوت کـه پرسـش و پاسـخها بیـشتر رنـگ و بویی عرفانی دارد در اینجا به چند نمونه اشاره می‌شود.

الف- در منظومهٔنظامی خسرو از بزرگ‌امید می‌پرسد اولین جنبش چیست او پاسخ می‌دهد که مـا از آغـاز از پـرده بیرون رانده شده‌ایم و از هیچ‌چیز خبر نداریم و «نخستین را نداند جز نخستین» و هنگـامی کـه از چیـستی فلـک می‌پرسد، باز هم بزرگ‌امید از او می‌خواهد که از نکته‌های دور و دراز نپرسد زیرا:

حسابی را کزین گنبد برون اسـت — جز ایزد کس‌نمی‌داند که‌چونست»

(همان، ص ۲۴۰)

و در این باره که اجرام کواکب بر پشت چه چیزی سوارند می‌گوید:

دگـــر ره گفت کاجـرام کواکـب — بگـو تا بر چـــه مرکوبند راکب

شنیدستم که هر کوکب جهانی‌است — جداگانه زمین و آسمانـی اسـت

جوابش داد کایـن ما هم شنیدیـم — درستـی را به این قایـم ندیدیـم

اما چنان که گفته شد، سلیمی برخی از این پرسشها را با نگاهی عرفانی توجیه می‌کند. مثلاً دربـارهٔ فـلسفهٔ هستی گوید:

غرض از بود و از نابـود چبـود — وزین آمد شدن مقصـــود چبود

جوابش داد کای شاه جوان‌بخـت — که بادت تا ابد هم‌تاج و هم‌تخت

غرض از بودن ما نیســت جز آن — که از ما ظاهر آمد گنـج پنهـــان

اگر آیینه نبود چشـــم محبـــوب — کجا بیند رخ خود را چنین خوب

تعین گر یکی ور صدهزار اسـت — همـــه آیینـــهٔ رخسـار یار است

چوخودرا هم‌به‌خودآن‌یاربشناخت — ز خود از بهر خود آیینه‌هاساخت

(سلیمی، ۱۳۸۲، ص ۱۴۱-۱۴۰)

شاعر در این ابیات به حدیث معروف «کنت کنزاً مخفیاً...» اشاره دارد. (فروزانفر، ۱۳۶۱، ص ۲۹)

کاربرد واژه‌هایی مانند «وجود عارضی»، «خاص الخاص»، «فنا و بقا»، «کـنج درویـشی»، «گـنج وحـدت»، «بحر معرفت» و «عشق مجازی» که در این مثنوی بارها به کار رفته است نشان دیگـری از گـرایش‌هـای صـوفیانه سلیمی است. گویا سرایندهٔ شیرین و فرهاد با مشرب عرفانی ابن عربی ناآشنا نیست.

اقامت وی در شیراز و به ویژه در فضایی که شمس‌الدین لاهیجی حضوری پرشـور داشـته اسـت مـی‌توانـد مؤید این معنا باشد. کاربرد تعبیراتی مانند تعیّن نشانگر این معناست:

تعیّن گر یکی ور صدهزار است — همـــه آیینـــهٔ رخســـار یارست

(همان، ص ۱۴۱)

همچنین تعبیر «انسان کبیر» نیز از همین دست است.

زمین‌وآسمان‌یک‌شخص پیر است — که آن را نام انسـان کبـیر است
زمین و آسمان از هم جـدا نیست — جداشان‌مشمرازهم‌کین‌روانیست
بودَ این دورها نشـو و نمایـَش — تعینهاسـت یکسـر بچه‌هـایش
زمین آمد دل این شخـص عالـم — بود این شخص را هم نـام‌آدم
اگر خواهـی که یابی ایـن معمـا — ببین در نطفه تا گـردد هویـدا
شـود از نطفـه اول نقطـهٔ دل — وزو گردد جوارح جمـله حاصـل
دل عالم چو آمـد گوهـر خـاک — وزو گردید ظاهر دور افـلاک
شد از این‌خاک‌ظاهرچرخ و انجم — وزو پیدا شد این انواع مـردم
پس این‌عالم درختی بیش مشمر — که تخمش شد زمین و آدمی بر

(همان، ص ۱۴۲)

جامی در «نقدالنصوص فی شرح نقش الفصوص» دربارهٔ پیوند انسان کامل و انسان کبیر چنین آورده است: «و لهذا ای لکون العالم بمنزلهٔ الجسد و کون الانسان الکامل بمثابهٔ روحه یقال فی حق العالم، «انه الانسان الکبیـر» فانه کما ان‌الانسان عبارهٔ عن جسد و روح یدبره کذلک العالم عبارهٔ عنهما مع انه اکبر منه صـورهٔ و لکـن هـذاالقول انما یصح و یصدق بوجود الانسان الکامل فیه ای فی العالم، فانه لو لم یکن موجوداً فیـه کـان کجسد ملقـی، لاروح فیه. و لاشک ان اطلاق «الانسان» علی الجسد الذی لاروح فیه لایصح الا مجازاً و کما یقال للعالم، «الانسان الکبیـر» کذلک یقال للانسان، «العالم الصغیر» و کل من هذین القولین انما یصح بحسب الصورهٔ و اما بحسب المرتبهٔ، فالعالم هوالانسان الصغیر و الانسان هو العالم الکبیر» جمیع آنچه در عالم است مفصلاً مندرج است در نشأت انسان مجمـلاً پس انسان عالم صغیر مجمل است از روی صورت و عالم انسان کبیر مفصل. امـا از روی مرتبـه انـسان عـالم کبیـر است و عالم انسان صغیر زیرا که خلیفه را استعلاست بر مستخلف علیه.» (جامی، ۱۳۷۰، ص ۹۱)

پی نوشت ها

۱.همچنین ر.ک. روملو، حسن، احسن التواریخ به تصحیح عبدالحسین نوایی، ۱۳۴۹، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص ۵۶۶.

۲. اقبال، عباس، مطالعاتی در باب بحرین و جزایر و سواحل خلیج فارس، ۱۳۲۸، تهران: چاپخانه مجلس، ص ۴۸، و نیز ر.ک. قائم مقامی، جهانگیر، اسناد فارسی، عربی و ترکی در آرشیو ملی پرتغال دربارهٔ هرموز و خلیج‌فارس، تهران، ۱۳۵۴، چاپخانـهٔ ارتش، ص ۲۰.

۳. برای اطلاع بیشتر رک. مقدمه مثنوی شیرین و فرهاد سلیمی به تصحیح نگارنده.

۴. ملک فرمود تا خنجر کشیدنـد — تکـاور مرکبش را پـی بـریدند
غلامش را به صاحب غوره دادنـد گلابـی را به خـاک شوره دادند
در آن‌خانه که بود آن روز رختش‌به صاحب خانه بخشیدند تختـش
پس آنگه ناخن چنگی شکستنـد — ز روی چنگش ابریشم گسستـند

(خسرو و شیرین، ص ۳۰)

۵. ولیکن در جهان امروز کس نیست — که او را بر هوس‌نامه هوس نیست

(خسر و شیرین، ص ۲۱)

۶. در انتهای کتاب خسرو و شیرین به تصحیح آقای برات زنجانی از ص ۱۰۸۷ تا ۱۱۲۳ فهرستی از این گونه ابیات دیده می‌شـود. البتـه این فهرست کامل نیست.

منابع

- افشار، ایرج،(۱۳۵۴) **مجموعه کمینه مقاله‌هایی دربارهٔ نسخه شناسی و کتاب‌شناسی**، تهران: فرهنگ ایران زمین.
- اقبال، عباس، (۱۳۲۸)**مطالعاتی در باب بحرین و جزایر و سواحل خلیج فارس**. ، تهران: چاپخانه‌ی مجلس.
- جامی، عبدالرحمن بن احمد،(۱۳۷۰) **نقدالنصوص فی شرح نقش الفصوص**. با مقدمه و تصحیح ویلیام چیتیک، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- دانش‌پژوه، محمدتقی و ایرج افشار،(۱۳۴۰) نشریه کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، **درباره نسخه‌های خطی**، ج۲، دانشگاه تهران.
- روملو، حسن، **احسن التواریخ**.(۱۳۴۹) به تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- سلیمی جرونی،(۱۳۸۲) **شیرین و فرهاد**. به تصحیح نجف جوکار، تهران: نشر میراث مکتوب.
- عطار نیشابوری، فریدالدین،(۱۳۸۳) **منطق الطیر**. به تصحیح شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات علمی.
- غفاری، قاضی احمد،(بی تا)**تاریخ جهان‌آرا**، تهران: کتابفروشی حافظ.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان،(۱۳۶۱) **احادیث مثنوی**. تهران: امیرکبیر.
- قائم مقامی جهانگیر،(۱۳۵۴) اسناد فارسی، عربی و ترکی در آرشیو ملی پرتغال دربارهٔ هرموز و خلیج‌فارس ، تهران: چاپخانه ارتش.
- قزوینی، محمد،(۱۳۶۳) **یادداشتها**، به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات علمی.
- نظامی گنجوی،(۱۳۷۶) **خسرو و شیرین**. به تصحیح برات زنجانی ، انتشارات دانشگاه تهران.

نفوذ هنری مکتب جمال در اندیشه جامی

الهام حدادی*

چکیده

اساس خلقت جهان برپایه زیبایی بنا شده است و تنها زیبایی نگاه هنری انسان را در طول قرون متمادی به خود مشغول کرده است . عرفان نیز در مکتب جمال ، زادهٔ زیبایی می باشد و عارف در این مکتب عشق را به نحو زیبایی بیان کرده است .در تاریخ عرفان تعداد بیشماری از شاعران عارف از جمله مولانا ، حافظ و خواجوی کرمانی در آثار خود به بیان زیبایی عشق در مکتب جمال پرداخته اند . در قرن نهم جامی نیز به پیروی از ین آثار و وارد شدن در حیطهٔ مکتب جمال به عنوان یکی ازبزرگان این مکتب شناخته می گردد .این جستار سعی برآن دارد که ضمن بحث در مورد مکتب جمال،به بررسی آثار عبدالرحمان جامی در این مکتب پرداخته شود.

واژه های کلیدی : زیبایی ، مکتب جمال در عرفان ، جامی ، مکتب جمال.

مقدمه

زیبایی را نمی توان در چهارچوب تعاریف قرار داد به همین علت آناتول فرانس می گوید : «ما هرگز نخواهیم دانست که چرا یک شیء زیباست». (france , Anatol 6P:176) [1]

در فرهنگ بشری ابتدا در یونان باستان به تعریف زیبایی پرداخته شده است ، البته نظر آنها را بیشتر زیبایی هنری جلب کرده است . بزرگترین نظریه پرداز در شناخت این زمینه افلاطون است که تقسیم زیبایی به محسوس و معقول از او آغاز می شود و از این نظر مکتب جمال نخستین گامهای خود را مدیون اوست . (افراسیاب پور، زیبایی شناسی درعرفان، ص ۲۰)[2]

زیبایی به دو گونه بیان گردیده است : دسته ای زیبایی را منحصر در اشعار زیبا و جملات خیال انگیز می دانند و دستهٔ دیگر زیبایی را بر مبنای فلسفه و منطق تعریف می کنند.

گروه نخست چون هربرت رید (Rid Herbert) می گوید: « هرآنچه زیباست هنر است یا هنر کلاً زیباست و هر آنچه زیبا نیست هنر نیست و زشتی نفی هنر است . این یکی دانستن هنر و زیبایی اساس همهٔ مشکلات ما را دردرک هنر تشکیل می دهد . » (رید هربرت ، معنی هنر ، ص ۳)[3] و یا شو پنهار(Shoupenhaver Artour) می گوید : «تنها زیبایی است که در ما اثر می کند .» (شوپنهار ، آرتور ، هنرو زیبایی شناسی ، ص ۶۱) [4] که این دسته زیبایی را تنها بیانگر احساسات و تجربه های شخصی گوینده می دانند .

دستهٔ دیگر زیبایی را با دیدگاهی علمی و معرفت شناسانه تعریف کرده اند : مانند ایمانوئل کانت(Kant) (۱۷۲۴- ۱۸۰۴ م) به عنوان یک پندارگرا (ایده ئالیست) زیبایی را ذهنی می داند و برای زیبایی مستقل از تصور

---

*دانشجوی کارشناسی ، دانشگاه اراک .

هیچ نقشی قائل نیست ؛ در حالی که انگلس بعنوان یک ماده گرا (ماتریالیست) زیبایی را به عنوان جزء عینی و ذاتی در طبیعت و جزئی از عمل اجتماعی در انسان ارزیابی می کند .

در نتیجه این اختلاف در ریشه های تفکر فلسفی تعریف های متفاوتی از زیبایی بیان شده است . (افراسیاب پور ، زیبایی پرستی در عرفان ، ص ۲۳و۲۲) [۵]

ما عارفان زیبایی را این گونه بیان می دارند که (انسان می تواند به مقامی برسد که همه چیز را زیبا ببیند . شخص عارف می تواند روح و ضمیر خود را چنان سامان دهد که از هیچ چیز زشتی نیابد . در واقع یکی از اکتشافات مهم عارفان همین بود که می توان جهان را یکسره زیبا دید هنگامی که این چشم زیبابین در دل انسان گشوده شود نسبت آدمی به جهان یکسره متفاوت خواهد شد .) (سروش -عبدالکریم ، حکمت و معیشت دفتر دوم ، ص ۱۴۳)[۶]

عشق عرفانی آغازگر مکتب

جمال عارفان ایران عشق را سه قسم دانسته اند :

۱- عشق اکبر که اشتیاق به لقای الهی و میل به شناخت ذات و صفات اوست .

۲- عشق اوسط : محبت نسبت به همهٔ اجزاء عالم از این جهت که مظهر صفات الهی است .

۳- عشق اصغر : تعشق به شخص انسان از این سبب که مجموعه ای از لطایف عالم و آیینه ای از صفات حق و راهنمای قلوب است به معرفت باری در جهان بزرگ که همهٔذراتش در وجد و سماع است ؛ انسان هم به حکم آنکه یکی از اجزای عالم است مکلف است که دوست بدارد و چون اشرف مخلوقات است و ادراکش لطیف تر و وسیع تر است پس عدهٔ معشوقهای او وشمول عشق او باید افزون باشد و در نهاد همه افراد بشر است مگر آنان که هنوز در مقام انسانیت طفلند . (رشید یاسمی . غلامرضا ،مقاله ها و رساله ها ، ص ۲۳۱) [۷]

بزرگان مکتب جمال چنین عاشقانی بوده اند و مکتب جمال می گوید هر انسانی چنانکه ندای فطرتش او را می خواند بایستی به همهٔ زیبائیها عشق بورزد و این زیبایی در محدوده یک دین و مذهب خاص نیست و این نکته مهمترین مطلب در کثرت گرایی (پلورالیسم) در عرفان است ، یعنی به همهٔ ادیان احترام گذاشته اند و این نکته مطلب مهمترین اصالت انسان (اومانیسم) و آزادی و عدالت را به بار می آورد .

«بلعجب مذهبی است مذهب عشق اندر او شاه و بنده یکسان است » (عین القضاه ،تمهیدات ، ص ۳۳۹)[۸]

از این جاست که مکتب جمال عمیق ترین تفکرات انسانی را در بردارد و صدها سال قبل از غرب به پیشرفته ترین اصول انسانی دست پیدا کرده است .(افراسیاب پور ، زیبایی پرستی در عرفان ، ص ۱۴۵)[۹]

در معرفی مکتب جمال مهمترین نکته عشق به زیبایی است که از ذوق و طبع ظریف عاشقان ایرانی سرچشمه گرفته است و با این اصل می توان بلندترین و استوارترین بنای فرهنگی را بوجود آورد . (همان مأخذ ، ص ۱۴۶)

در مکتب جمال معتقد بوده اند که پرستش جمال صوری و عشق و دلباختگی به زیبایی مجازی راه وصول به جمال معنوی یعنی جمال مطلق است . این دسته از عرفا از قبیل : احمد غزالی ، فخرالدین عراقی و اوحدالدین کرمانی و امثال آنها گفته اند که جمال ظاهر ، آیینهٔ طلعت غیب و مظهر جمال الهی است و بنیاد و طریقت را براساس زیبایی دوستی متکی ساخته ، و به تمام مظاهر زیبایی از جمله صورت زیبا عشق می ورزیده اند و معانی عرفانی را با لغات و اصطلاحات و تعبیرات عشق و عاشق و معشوق بیان می کرده اند.(غنی.قاسم،بحث در احوال و افکار حافظ،ص۴۰۲)

در ایران سلسلهٔ پیرجمالیه منسوب به پیرجمال الدین احمد اردستانی معروف به پیر جمال (متوفی۸۷۹ هجری قمری) از مردم اردستان اصفهان می رسد . اسناد خرقه اش از طریق پیرعلی اردستانی به نجم الدین بزغش و شیخ شهاب الدین سهروردی می پیوندد .

پیرجمال را می توان یکی از سرایندگان شعر تعلیمی صوفیانه دانست که آنچه از مجموع آثار وی بدست می آید ، (تنبیه العارفین ، محبوب الصدیقین) تعالیم صوفیانه او مبتنی بر طریقه صحو محتاطانه است و راه نجات و تعالی سالک را در پیروی از عشق و جذبه های روحانی می داند .

درکشف الارواح می گوید :

بـجز آیـات عشق انـدر جهان   دل آگـه ولـی انـدر مـیان نیـسـت

بچشم عاشق و در جان معشوق   یکی نوری است روشن دردوصندوق

و درراه عشق و وصل معشوق از ملامت نمی هراسد و در راه وفا ، بلا می پذیرد

عاشق و طالب ملامت باش   بری از راحت و سلامت باش

عاشقان جز پی بلا نروند   بر سـردار بـی رضـا نـرونـد

(محبوب الصدیقین)

(کیائی نژاد ، زین الدین ، سیر عرفان در اسلام . ص ۲۴۶ ، ۲۴۷) [۱۱]

مکتب جمال و جامی در قرن نهم

در مکتب جمال زیبایی و عشق رمز هستی و راز خلقت است و همواره از این جمال و عشق به عنوان هدف خلقت نام برده اند . عشق انگیزهٔ خلقت است چنانکه در حدیث قدسی آمده است «کنـت کنـزاً مخفیـاً ، فأحببـت ان اعرف فخلقت الخلق لأعرف »

همچنانکه بزرگ مکتب جمال عبدالرحمان جامی می فرماید :

ای بر قـد تو قبـای حسـن آمـده چست   برقامت ما لباس عشق از تو درست

زان سان که جمال همه، عکس رخ توست   عشق همه از تو خاست در روز نخست

(لوامع ص ۱۶۰) [۱۲]

آن جـمـال و قـدرت و فضـل و هـنـر   زآفتـاب حسـن کرد ایـن سـو سـفر

هرزمان نوصورتی و نوجمال   تـا زنـو دیدن فـرو مـیرد مـلال

(مثنوی ، ۳۸۱۷، ۵۲۰) [۱۳]

ودر لمعات این پیرو کامل مکتب جمال می گوید: «اگر عشق نبودی ظاهر نشدی آنچـه ظـاهر شـده اسـت زیرا که حقایق اشیاء صور تجلیات اوست و ظهور ایشان به تجلی وجـود او بعـد از حـصول شـرایط کـه آنهـا نیـز از صورتجلیات اوست و آنچه ظاهر شده است از عشق ظاهر شده است » (جامی ، عبدالرحمن ، اشـعه اللمعـات ، ص ۱۲۲)[۱۴] در عرفان اسلامی گاهی محبت و عشق و شهوت به معنایی مترادف بکـار رفتـه انـد . چنـین اسـت کـه شهوت به معنای منفی و ناپـاک آن مورد نظر نیسـت بلکه اغلب مـقصـود عـرفا از شـهوت یکـی از مراحـل وصـول به عشق می باشـد . (افراسیاب پور، زیبایی در عرفان ، ص ۲۲۳)[۱۵]

و به این دلیل عبدالرحمان جامی نیز شهوت را پایین ترین مراتب محبت دانسـته اسـت : «ادنـی مراتـب محبت آثاری ، محبت نفس و شهوتست و این نسبت با محبوبی است کـه هنـوز از رق نفـس و قیـد طبـع خـلاص نیافته است و پرتو کشف و مشاهده برساحت ذوق و ادراک او نتافته ، جز مراد نفس مقصودی نبیند . (جـامی . سـه

رساله در تصوف ، لوایح و لوامع . ص ۱۲۲)[۱۶] در این تحلیل نهایت عشق را محبت دانسته که از مصادیق اصلی عشق ورزی در مکتب جمال است .

از مصادیق عشق ورزی به جمال آنچه ارتباط نزدیکتری با مکتب جمال دارد این دو مورد است :

۱-تمثل محبوب :کوشش دیرین انسان برای وصول به حق از طریق جمال و خوشبختی حقیقی در مشاهدهٔ خداوند و قرب الهی و دیدارهای معنوی است . درمکتب جمال که تکامل یافته ترین نظریه دربارهٔ دیدار حق و تمثل محبوب در عرفان اسلامی ارائه داده ، برچند نکتهٔ مهم تکیه شده که مشکلات دیدگاه های دیگر را ندارد . (افراسیاب پور ، زیبایی در عرفان ، ص ۲۲۳)[۱۷] عبدالرحمن جامی نظر خود را این گونه نوشته است : «قال بعضی الکبراء : نزد اهل تحقیق و توحید این است که کامل آن کسی بود که جمال مطلق حق – سبحانه – در مظاهر کونی حسی مشاهده کند به بصر ، همچنانکه مشاهده می کند در مظاهر روحانی به بصیرت شاهدون بالبصیره الجمال المطلق المعنوی بما یعانیون بالبصرالحسن المقید الصورتی . و جمال با کمال حق – سبحانه – دو اعتبار دارد : یکی اطلاق که آن حقیقت جمال ذاتی است من حیث هی هی . و عارف این جمال مطلق را در فنای فی الله – سبحانه – مشاهده تواند که دو یکی دیگر مقید و آن از حکم تنزل حاصل آید در مظاهر حسیه یا روحانیه . پس عارف اگر حسن ببیند چنین ببیند و جمال را جمال حق داند ، متنزل شده به مراتب کونیه . » (جامی ، عبدالرحمن، نفحات الانس، ص ۵۸۸)[۱۸]

۲-عشق عذری یا خاکساری: عشق عذری یعنی عشق وصال گریز و اسطورهٔ حب عذری یا عشق عذری کمال مطلوب عالیهٔ عشق غیر روحانی یعنی عشق صفا یافتهٔ انسانی که بعضی به صورت روحانی متعالی حدیث معروف عشق : (من عشق و عف و کتم فمات مات شهیداً) اشاره داردکه : هر که در جاذبهٔ عشق آویزد و با لطافت عشق آمیزد و آن طریقهٔ عفت و کتمان پیش گیرد چون بمیرد شهید می میرد . (ستاری ، جلال ، حالات عشق مجنون، ص ۱۰۷)[۱۹]

یکی از پیوندهای عشق عذری با مکتب جمال در این تغییر است که پرستش جمال و عشق و صورت، آدمی را به کمال معنی می رساند. (افراسیاب پور ، ص ۲۳۹)[۲۰] این تفسیر را عبدالرحمن جامی چنین می گوید:

در حقیقت خود به خود می باخت عشق	وامق و مجنون بجز نامی نبود
ای حسن تو کرده جلوه ها در پرده	صد عاشق و معشوق پدید آورده
بر بوی تو لیلی دل مجنون برده	وزشوق تو وامق غم عذرا خورده

(لوامع .ص ۱۱۰)[۲۱]

فلسفه خوش بینی و خوشنودی از هستی

عرفان اسلامی دارای دو جنبهٔ جداگانه بوده . عرفان منفی و عرفان مثبت . و عرفان مثبت ، بزرگترین نمایندهٔ مکتب جمال می باشد که در حقیقت ، عرفان ایرانی است و مهمترین رکن آن شادی و شادمانی و احترام به نشاط آنهاست ، چنانکه در مکتب جمال خنده و شادی به خداوند نزدیک است و گریه و ماتم دور . (افراسیاب پور ، ص ۲۳۹) [۲۲]

جامی می فرماید:

باغ خندان زگل خندان است	خنده آیین خردمندان است
خنده هرچند که از جد دور است	جد پیوسته نه از مقدور است

(هفت اورنگ ، ص ۵۴۹)[۲۳]

جامی به دفاع از همه عقاید مکتب جمال پرداخته و به ایرادهایی که بر بزرگان این مکتب وارد نموده اند ،پاسخ های قانع کننده داده است . بیشترین ایرادی که به شخصیت های جمالی وارد کرده اند عنوان «صورت پرستی» بود . (افراسیاب پور ، ص ۴۴۴)[۲۴] جامی در پاسخ می گوید :

وآن دگر چه سوی صورت رو آورد نیست قید صورت او
پیش او حسن صورت و معنی چون دو آئینه اند و داده جلی
دیده برهر کدام بگشاید جز جمال خدای ننماید
هیچ چیز از متاع این دو سرای ود پیش او حجاب خدای
(مثنوی هفت اورنگ ص ۳۰۶)[۲۵]

همچنین نیز، مثنوی هفت اورنگ جامی دارای جنبه های بسیار جالبی در جمال پرستی است ، از جمله اینکه بوسیلهٔ داستانها و حکایات عاشقانه به آموزش عرفان و حکمت جمالی پرداخته شده، مانند داستان سلامان و ابسال

شاه ترمذ کنیز کی زیبا داشت چون دلکش چو نقش بر دیبا
(همان، ص ۲۷۹)

دلبری در نیکویی ماه تمام سال و از بیست کم ابسال نام
نازک اندامی که از سرتا بپای جزو جزوش خوب بود و دلربای
(همان، ص ۳۳۱)

در این ماجراها ، به زن به عنوان یکی از زیباترین جلوه های جمال الهی در هستی ، نگریسته می شود و جایگاه زن در عروج انسان خاطر نشان می گردد . البته مقصود از این زیبایی جویی ، گسترش دیدگاه جمال یابی به سراسر موجودات هستی می باشد که در سلسله الذهب با اشاره به نظر بازی دربارهٔ آن می گوید :

هستی از این جمله آنکه اهل نظر برندارند چشم دل زاثر
در جمال اثر کنند نگاه بمؤثر برند از آنجا راه
(همان، ص ۲۰۸)

نتیجه گیری

سیطرهٔ مکتب جمال برعقاید بسیاری از عرفاء در آن قرون سایه افکنده بود و بزرگان و عارفان مکتب جمال بیشمارند. اما آنچه باعث شد که در مکتب جمال جامی نیز از بزرگان آن قرار گیرد این ویژگی جامی بود که بدون هیچ ترس و هراسی به بیان اعتقادات مکتب جمال پرستی پرداخته و اغلب بطور صریح از این عقاید دفاع کرده است.

متاب از عشق روگر خود مجازی است که آن نهی حقیقی کارساز نیست
ولی باید که در صورت نمانی وزین پل زود خود را بگذرانی
(مثنوی هفت اورنگ ص ۵۴۹)

و به همین علت جامی به عنوان یکی از بزرگان مکتب جمال مطرح است که در این مقاله مختصری در مورد آن بیان شد .

پی نوشت ها

1- France , Anatol , on lif and letters, four servies, Newyork 1914-p176.

۲- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص۲۰.

۳- رید هربرت، معنی هنر، ص ۳.

۴- شوپنهاور، آرتور، هنر و زیبایی شناسی، ص ۶۱.

۵- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص۲۳ و ۲۲.

۶- سروش عبدالکریم، حکمت و معیشت، ص ۱۴۳.

۷- رشید یاسمی، غلامرضا، مقاله ها و رسانه ها، ص۲۳۱.

۸- عین القضات، تمهیدات، ص ۳۳۹.

۹- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص۱۴۹.

۱۰- غنی ، قاسم، بحث در آثار و افکار حافظ، ص۴۰۲.

۱۱- کیانی نژاد، زین الدین، سیر عرفان در اسلام، ص۲۴۶و۲۴۷.

۱۲- مولوی، جلال الدین، مثنوی، بیت ۳۸۱۷و۵۲۰.

۱۳- جامی، عبدالرحمان، اشعه اللمعات، ص۱۲۲.

۱۴- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص۲۲۳.

۱۵- جامی عبدالرحمان، سه رساله در تصوف، ص۱۲۲.

۱۶- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص۲۲۳.

۱۷- جامی عبدالرحمان، نفحات الانس، ص ۵۵۸.

۱۸- ستاری جلال، حالات عشق مجنون، ص ۱۰۷.

۱۹- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص۲۳۹.

۲۰- جامی عبدالرحمان، سه رساله در تصوف، ص۱۱۰.

۲۱- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص۲۳۹.

۲۲- جامی عبدالرحمان، هفت اورنگ، ص۵۴۹.

۲۳- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی درعرفان، ص ۴۴۴.

۲۴- جامی عبدالرحمان، هفت اورنگ، ص۳۰۶.

۲۵- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی درعرفان، ص۴۴۶.

منابع و ماخذ

- افراسیاب پور ،علی اکبر (۱۳۸۰) ، **زیبایی پرستی در عرفان اسلامی** ، انتشارات طهوری ، تهران
- جامی ، عبدالرحمن ، بی تا، **اشعه اللمعات** ، تصحیح حامد ربانی ، ،نشر حامدی .
- جامی ، عبدالرحمن ،(۱۳۵۶) **سلامان و ابسال** ، تصحیح رشید یاسمی ، چاپ رمضانی ، ، تهران .
- جامی ، عبدالرحمن ، بی تا **سه رساله در تصوف** ، به کوشش ایرج افشار ، ،اتشارات منوچهری .
- جامی عبدالرحمن، (۱۳۷۳) **لوایح** ، یان ریشار ، نشر اساطیر ،تهران .
- جامی ، عبدالرحمن ، **مثنوی هفت اورنگ** ،تصحیح مرتضی مدرسی گیلانی(۱۳۷۵)، انتشارات مهتاب ، تهران .
- جامی ، عبدالرحمن ،(۱۳۷۵)**نفحات الانس** ،تصحیح محمود عابدی ،انتشارات اطلاعات ، تهران .
- رشید یاسمی ، غلامرضا (۱۳۷۳)، **مقاله ها و رساله ها** ، نشرموقوفات افشار ، تهران .
- رید ، هربرت ، (۱۳۵۴) **معنی هنر** ،ترجمه نجف دریابندری، انتشارات کتابهای جیبی ، تهران .
- ستاری ،جلال(۱۳۶۶) ،**حالات عشق مجنون** ،انتشارات توس ، تهران .

- سروش ، عبدالکریم (۱۳۷۸) ،**حکمت و معیشت** ، نشر صراط ، تهران .
- شوپنهاور ، آرتور ،(۱۳۷۵) **هنر و زیبایی شناسی** ،ترجمهٔ فؤاد روحانی ، انتشارات زریاب ، تهران .
- غنی ،قاسم(۱۳۶۹) ، **بحث درآثار و افکار و احوال حافظ** ،انشارات زوار ، تهران .
- عین القضات ،(۱۳۷۳) **تمهیدات** ، عفیف عسیران ،انتشارات منوچهری ، تهران .
- کیائی نژاد ، زین الدین(۱۳۶۶) ،**سیر عرفان در اسلام** ، انتشارات اشراقی ، تهران .
- مولوی ، جلال الدین محمد ،(۱۳۷۶) **مثنوی** ،تصحیح عبدالکریم سروش ،نسخه قونیه ، انتشارات علمی و فرهنگی ، تهران .

- france, Anatol , on life and letters, foursevies ,wewyork 1914 –24 , vol .ii.

نقد عناصر قصه در قرن نهم هجری

دکتر محسن ذوالفقاری*

چکیده

مقاله حاضر با نگاه جدید به یکی از داستانهای قرن نهم هجری پرداخته است، قطعاً پرداخت عناصری چون طرح، پیرنگ، زاویه دید، پرداخت شخصیت، لحن، حادثه پردازی، پرداخت صحنه و گفتگو از رویکردهای نقد جدید است که اصولاً در نقد سالهای ۱۳۰۰ به بعد به تدریج مطرح و در موقعیت کنونی از جایگاه ویژه برخوردار است. پرداختن به یکی از قصه های جامی با این نگاه موضوع اصلی این مقاله است. محقق در این تحقیق، لیلی و مجنون جامی را برگزیده است تا به تحلیل اصالت و اصالتهای داستان پردازی این نویسنده در قرن نهم بپردازد. از سویی اثبات این مدعا که رویکردهای قصه نویسی در لیلی و مجنون جامی چه بسا خواسته و ناخواسته در داستان نویسی امروز مشاهده می شود، جایگاه قصه نویسان گذشته و نقش آنها در بنا سازی ساختار قصه در ایران بیشتر مشهود و ملموس خواهد شد. در مقالهٔ حاضر نخواسته ام که نگاه تطبیقی به لیلی و مجنون جامی، نظامی، امیر خسرو و دیگران داشته باشم شاید به این دلیل که با مقتضای حال و حجم مقاله مناسبتی نمی دیدم لذا، به تبیین طرح (از حیث زمان، مکان، حادثه، شخصیت و پیام) گزارش روابط علت و معلولی در پیرنگ قصه، تحلیل زاویه دید (بویژه زاویه دید دانای کل، روایت نامه ای، جریان سیال ذهن در اثر)، تبیین ویژگیهای شخصیت و شخصیت پردازی، دسته بندی و تحلیل حوادث، (بحرانها و اوج) دسته بندی گفتگو و شیوه های آن، لحن و صحنه پردازی در این اثر پرداخته ام.

واژه های کلیدی: عناصر داستان ، لیلی و مجنون ، قرن نهم ، نقد ، جامی .

مقدمه

از دیر زمان در عرصه ادب فارسی با مفاهیم قصه و داستان روبرو بوده ایم تا امروز که از حیث ساختار و محتوا با انواعی چون داستان کوتاه، داستان بلند، رمان و غیره مواجه هستیم، انگیزهٔ اصلی نوشتن این مقاله تبیین عناصر قصه در قرن نهم هجری است. قریب به یقین، عناصر داستان موجود در گذشتهٔ ادب فارسی، امروز نیز مد نظر داستان نویسان بوده است ولی اثبات این فرضیه می طلبد که با نگاه تطبیقی ساختار قصهٔ کهن را با رویکردهای جدید در داستان نویسی جدید مقایسه کنیم. پرداختن به این امر، مقتضای حال این مقاله نیست .

لذا یکی از آثار جامی را برگزیدیم تا عناصر ساختاری و محتوایی آن را در معرض نقد و تحلیل بگذاریم.باشد که این شیوه گامی فراراه گامهای بعدی باشد.

ظاهراً در قرن اول هجری قمری یعنی زمان خلافت مروان با عبدالملک، اشعار عاشقانه قیس بن ملوح عامری، مشهور به مجنون زبانزد عام و خاص و در میان اعراب از شهرت خاصی برخوردار بوده است و از قرن سوم

---

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه اراک .

به این سو افرادی چون ابن قتیبه در «الشعر والشعرا» اشعاری را از زبان قیس نقل کرده اند. (الشعر و الشعرا، چاپ بیروت، صص ۳۸۵-۳۷۷) ابوالفرج اصفهانی دراغانی نیز داستان عشق لیلی و مجنون را آورده است. (الاغانی، ابوالفرج اصفهانی، ج۱، صص ۱۸۲-۱۶۱) بعدها دیوان اشعار قیس توسط ابوبکر الوالبی بارها به چاپ رسیده است. (آقا بزرگ تهرانی، الذریعه، ج ۸، ص ۳۲) ابن ندیم اذعان دارد که لیلی و مجنون یک داستان عربی است که از حیث تاریخی پیشینهٔ آن به عصر جاهلیت می رسد در زبان فارسی این داستان بارها به نظم کشیده شده است و توسط شاعران در قرون متوالی مورد تقلید قرار گرفته است. نظامی گنجوی، امیرخسرو دهلوی، جامی، کاتبی شیرازی و .... در این راه قدمهای مؤثری برداشته اند. (رک: ابوالقاسم رادفر، فرهنگ «ویژه نامهٔ نظامی»، صص ۲۷۰-۲۵۹). آقا بزرگ در ذیل لیلی و مجنون به چهل و دو اثر با همین نام اشاره می کند (آقا بزرگ تهرانی، الذریعه، ج ۱۸، صص ۳۹۹-۳۹۱).

مقایسهٔ «لیلی و مجنون» های فارسی و عربی گرچه به صورت جامع تحلیل نشده است ولی در هر حال به خوبی نشانگر عظمت این قصه در دنیای ایران و عرب است (لیلی و المجنون فی الادبین العربی و الفارسی، قاهره، مطبعه لجنه البیان العربی/ نیز: سیدحمید طبیبیان، مجنون لیلی بین النظامی الگنجوی و شوقی به نقل از «فرهنگ»).

در مقایسه حاضر اهم رویکردهای جامی در پرداخت قصه لیلی و مجنون مد نظر خواهد بود. مهمترین رویکرد مطرح در این بحث، نقد و تحلیل اثر از حیث درونمایه تم اصلی داستان، طرح، پیرنگ، زاویه دید، شخصت و پرداخت شخصیت، حادثه و حادثه پردازی، لحن، گفتگو و ... خواهد بود.

۱) جامی درونمایهٔ اثر را به عشق و مسائل عاشقانه و معشوقانه اختصاص می دهد و این رویکردهای عاشقانه و معشوقانه را در قالب عشق لیلی و مجنون مطرح می کند. به عبارتی شاعر جهان بینی و نگرش خود را پیرامون عشق با طرح صحنه ها، گفتگوها، بحرانها و سرانجام حوادث اصلی قصه تشریح می کند. به این ترتیب که در آغاز راه عشق،مجنون ازعشقهای ظاهری آغاز می کند و با طی دنیای صورت و ظواهر عاشقانه به عشق حقیقی می رسد که ازسطحی نگری های عاشقانه و معشوقانه خبری نیست. این نکته از زبان جامی بارها موردتأکیدقرارگرفته است:

هان تا نبری گمان که مجنـون — بر حسن مجاز بود مفتـــون
در اول اگر چـه داشت میـــلی — با جرعه کشی زجام لیـــلی
اندر آخر که گشت از آن مست — افکند زدست و جام بشکست

(ص ۸۹۶، ابیات ۹-۷)

در پایان قصه نیز آنچه از نگاه و زبان مجنون برداشت می شود، دوام و بقای واژهٔ «عشق» است که تا ابد خواهد ماند؛ تا جایی که «عاشق و معشوق» در واژه عشق به وحدت می رسند؛ به عبارتی اتحاد عشق، عاشق و معشوق در وجود مجنون محقق می شود.در پایان داستان وقتی لیلی به سراغ مجنون می آید و او را به سوی خود می خواند، مجنون که از عالم صورت جدا شده است در جواب او می گوید:

گفتا تـــو کـــه ای و از کجایــــی — بیهوده به سوی من چه آیــی
گفتـــا کـــه منـم مــراد جانــت — کــام دل و رونـــق روانـــت
یعنی لیـلی کـه مســت اویــــی — اینجــا شده پای بست اویــی
گفتا رو رو کــــه عشقت امـــروز — در من زده آتشی جهان ســوز
بــــرد از نــظرم غبــار صــورت — دیــگر نشوم شکار صـــورت
عشقم کشتی بـــه موج خون راند — معشوقی و عاشقی برون ماند

(صص، ۸۸۹-۸۸۸، ابیات ۶-۱)

با همین قصد، جامی می گوید مراد از لیلی هرگز شخص لیلی نیست، بلکه مطلق «دوست» که همان معشوق حقیقی است مد نظر است. او این نکته را در قالب تمثیل «چشمه و دریا» به وضوح بیان می کند:

چشمه ز شکاف سنگ جوشید	دریا شـــد و سنگ را پوشید
لیلی طلبی او درین جـــوش	بر شاهـــد عشق بود روپوش
زین نام دهانش پر شکر بـــود	لیکن مقصـــود ازو دگر بـــود
عاشق که ز مهر دوست کاهـد	مه گوید و روی دوست خواهد

(ص ۸۹۷، ابیات ۱۵-۱۲)

سخن دیگر این که لیلی نیز سرانجام به مقامی می رسد که دوست دارد به جایگاه مجنون برسد و اصلاً به فکر دوزخ و بهشت نیست و با فکر رسیدن به مجنون دنیا را ترک می کند:

هـــر جای که سرنوشـــت باشـد	گر دوزخ اگر بهشـــت باشد
بـــا یـــــکدگر مقـــام گیریـــم	وز هم به فراق کـــام گیریم
ایـن گفت و به خیمه سایه انداخت	بین الحزنی زخیمه برداشت

(ص ۸۹۹، ابیات ۱۰-۸)

حاصل سخن این که جامی درونمایه اثر را به عشق و مراتب آن از آغازین مراحل تا رسید ن به عشق حقیقی اختصاص می دهد و این سخن را بالصراحه از زبان شاعر در لیلی و مجنون می یابیم که می گوید:

آری عاشـــق که پاک باز است	عشقش نه ز عالم مجاز است
تـــریـــاق مجربست خاکش	اکسیر وجود عشق پاکـــش
قلبی ببـــرد زجـــــان قلاب	گردد مس قلب او زرنـــــاب

(ص ۸۹۵، ابیات ۲۵-۲۳)

۲) در تحلیل اجمالی طرح داستان لیلی و مجنون گفتنی است که از میان عناصر پنجگانه طرح قصه، این اثر مشخصات زیر را داراست:

۱-۲) شخصیت اصلی قصه مجنون است ولیکن همپای این شخصت اصلی، لیلی است که تا پایان قصه مطرح است.

۲-۲) حادثهٔ اصلی و به عبارتی اوج طرح داستان، مرگ مجنون است و در پی آن مرگ لیلی است که داستان با این دو حادثه پایان می پذیرد.

۳-۲) هدف داستان با عنایت به آنچه در طول اثر مطرح می شود و آنچه جامی بالصراحه بویژه در انتهای داستان بیان می کند، طرح رویکردهای مربوط به عشق است که از عشق مجازی آغاز می شود و به عشق حقیقی با فنای عاشق و معشوق ختم می شود؛ به عبارتی ماندگاری واژه عشق پیام جامی است. در تحلیل این اثر گاه جملات عارفانه ای نیز در اقوال آمده است که زیباست. صاحب عقلاء المجانین می گوید: «سمعت اباالقاسم النصراباذی یذکر عن ابی القاسم جنید أنه کان یقول: کان مجنون [بنی] عامر من احباء الله و لکنه ستر شأنه بجنونه. (ابی القاسم الحسن، عقلاء المجانین، ص ۶۷).

۴-۲) در باب عنصر دیگر طرح قصه، یعنی زمان می توان گفت که جامی همچون بسیاری از قصه نویسان گذشته به مسأله زمان، توجه نداشته است. این ابهام زمانی که شاعر به زمان خاص نمی پردازد از شاخصه‌های قصه نویسی کهن است. شاید به این دلیل که توجه به پیام قصه و سرگذشت قهرمانان اثر در درجهٔ اول اهمیت بوده

است و جامی نیز به همین شیوه عمل کرده است. البته ذکر کلمات عام مربوط به زمان، مثل «سال، روز، فردای آن روز، شب، شبها، همه شب، یک دو سه روز، یک دو سه ساعتی از هر روز، عمری و ...» در طول داستان به چشم می خورد.

۵-۲) مکان نیز در داستان لیلی و مجنون مکان خاص نیست. گرچه واژگان خاص اثر مثل «عرب،عامریان، صحرای عرب، نواحی حی، قبایل عرب، حی ثقیف» تا حدودی ذهن خواننده را به سوی مناطق عرب نشین سوق می دهد. همینطور واژگان «ناقه، میش، بز، گوسفند، دشت، آهوان دشت، بیابان، چوپان،شبان و ...» نیز فضای اثر را به صورت عام تبیین می کند. در هر حال روشن نبودن مکان اثر به صورت دقیق از شاخصه‌های طرح این قصه است.

۶-۲) طرح قصه لیلی و مجنون در مجموع ساده و قابل باور است گرچه به ندرت حادثه‌هایی در اثر اتفاق می افتد که قابل باور و عقلی نیست. البته این گونه حوادث به اواخر قصه مربوط می شود آنجا که مسأله عشق به اوج خود می رسد و شاعر داستان را به سوی عشق حقیقی سوق می دهد. نمونه این گونه حوادث که طرح را برای مخاطب عقل اندیش غیر قابل باور می کند وقوع صحنه انتظار مجنون است که روزها به راه لیلی می ایستد تا او برگردد. در همین فاصله زمانی مرغ بر سر مجنون تخم می گذارد و جوجه ها نیز پرواز می کنند: (صص ۸۹۰-۸۸۶)

عهدی چو گذشت در میانه	مرغی به سرش گرفت خانه
مویش چو بتان مشک برقع	از گوهر بیـضه شد مـــرصع
برخاست زبیضه ها به پرواز	مرغان ســـرود عشق پرداز...

(ص ۸۸۸، ابیات ۱۱-۹)

۷-۲) طرح قصهٔ جامی گرچه از جذابیت و کشش خاصی برخوردار است ولی با این وجود باید گفت طرح داستان بکر نیست، و برای مخاطبی که لیلی و مجنون نظامی، امیر خسرو و ... را خوانده باشد چندان نو و بدیع نیست.

۸-۲) اوج طرح داستان به عبارتی بحران عمده، مرگ مجنون است. وجود حوادث فرعی زیاد، قریب به سی و هشت حادثهٔ فرعی قبل از مرگ مجنون باعث شده است که پیرنگ اثر بسیار منسجم و استادانه به نظر برسد. لذا با وجود این سه حادثه فرعی پذیرش مرگ مجنون آن هم در دنیای ماورای عقل و در فضای فنای عشق و عاشق و معشوق، خواننده را به صورت کامل پذیرای حادثه اصلی کرده است.

۱-۳) زاویه دید اثر، به طور کلی دانای کل است و به عبارتی از زبان سوم شخص مفرد بیان می شود. جامی با این زاویهٔ دید در بخشهایی از داستان به وضوح گریز به «راوی» داستان می زند و خواننده در می یابد که جامی داستان را از زبان این راوی بیان می کند. عناوین والقابی چون «تاریخ نویس عشق بازان» (ص ۷۶۳)، «گوهر کش سلک این حکایت» (ص ۸۷۵)، «شیرین سخن شکر فسانه» (ص ۸۸۴) و ... رد پای راوی را به خوبی نشان می دهد.

۲-۳) زاویه دید «جریان سیال ذهن» یکی دیگر از زوایای دید جامی در پرداخت منظومه لیلی و مجنون است. لیلی وقتی خبر نکاح مجنون را با دختر عمویش از زبان غمازانی می شنود ، به دنیای ذهنی خویش پناه می برد و با خود سخن می گوید. (ص ۷۹۰، ابیات ۲۵-۲۲/ص ۷۹۱، ابیات ۹-۱) همین طور مجنون وقتی مورد عتاب لیلی قرار می گیرد و از سوی لیلی رانده می شود. (صص ۷۹۲-۷۹۱) صحنه هایی زیادی را نیز در طول اثر شاهد هستیم که مجنون با خویش سخن می گوید. (رک: ص ۷۶۷، ابیات ۲۵-۲۲/ ص ۷۶۸، ابیات ۵-۱/ص ۷۷۴، ابیات ۲۰-۱۲ و ...)

۳-۳) زاویه دید «روایت نامه‌ای» یکی دیگر از شیوه های جامی در پیشبرد داستان است. از نمونه های نامه نگاری در اثر که مفصل و با اسلوب خاصی نگاشته شده است یکی نامۀ مفصل لیلی به مجنون است که عذرخواهی کرده است و از عدم اختیار خویش در شوهرکردن سخن گفته است. نامه مزبور با مقدمه آغاز می شود، متن مفصلی دارد و چند بیت به عنوان مؤخره در آن ذکر شده است. (صص ۸۶۴-۸۶۲).

نامه دوم مربوط به مجنون است که در پاسخ به لیلی نوشته است. نامه مزبور حاوی مقدمه، متن و دعا است. (صص ۹-۸۶۸) در بخشهای دیگری از داستان مشاهده می شود که شخصیتها به جای نامه نگاری قاصد می فرستند و از احوال یکدیگر کسب خبر می کنند. متن طولانی پیام مجنون به سوی پدر در ۳۲ بیت (ص ۸۰۹) و پیام فرستادن توسط باد، هنگامی که مجنون با باد سخن می گوید، (ص ۸۵۴) از این نوع است.

۳-۴) در بخشهایی از داستان نیز جامی خود وارد قصه می شود و خطاب به خود سخن می گوید و چه بسا که از اعتقادات خویش سخن می گوید و این امر ربطی به زاویه دید کلی اثر ندارد. به عنوان نمونه در مقام نصیحت و یاد کرد مرگ و ... جامی وارد داستان می شود. (ص ۸۴۳، ص ۸۷۲، ص ۹۰۴ و ...)

۴-۱) آنچه در تحلیل شخصیت داستان لیلی و مجنون عینی است و به وضوح برای خواننده در نگاه اول ملموس است این است که قصه دارای دو شخصیت اصلی است. قطعاً جامی نیز در انتخاب عنوان اثر مناسب دیده است که نام دو شخصیت اصلی را برای عنوان اثر برگزیند.

۴-۲) شیوه پرداخت شخصت ها در این قصه، تلفیقی از شیوۀ مستقیم و غیر مستقیم است. جامی در پرداخت مستقیم شخصیت مجنون در اوایل داستان می گوید: قیس چهارده سال دارد، مبارک چهره است، زیبا رو است، خورشید چهره است و ... (صص ۷۶۶-۷۶۴) ولی به شیوۀ غیر مستقیم، ترسیم چهرۀ مجنون در طول داستان میسر است؛ به گونه ای که تا پایان قصه را باید خواند تا به چهرۀ واقعی این شخصیت پی برد.

ترسیم شخصیت لیلی نیز در آغاز قصه از طریق وصف و به شیوه مستقیم است (ص ۷۶۹) ولی اوصاف او را در طول اثر در لابلای صحنه ها و حوادث می توان دریافت.

۴-۳) در نقد سیرت شخصیتهای اصلی قصه می توان گفت: که شخصیتها هر دو در پای بندی بسیاری از صفات عاشقانه همچون عهد و پیمان و فاداری تا پایان راه از ثبات در سیرت برخوردارند و تا پای مرگ و نیستی در این سیر پابرجا هستند. از سویی سیرت ارزشی هر دو عاشق و معشوق که هرگز «عشق را آلودۀ هوای نفسانی نمی کنند در خور تحسین است. حتی در آغاز راه عشق که عاشق و معشوق در عوالم صورت به سر می برند سخنی مغایر با اخلاق انسانی از زبان قلم جامی جاری نمی شود که بتوان «مجنون» و «لیلی» را مورد انتقاد قرار داد. هرچه گام در دنیای اثر بیشتر می‌گذاریم، ارزش واژه «عشق» بیشتر احساس می شود و قداست و معنویت با عشق بیشتر گره می خورد تا جایی که سیرت مجنون در پایان قصه وابستگی به صورت «لیلی» ندارد. (ص ۸۸۹)

در تحلیل دیگر می توان نتیجه گرفت اعمال و کردار دو شخصیت با عناصر بومی و محیطی که در آن زندگی می کنند گره خورده است به عنوان مثال مجنون چون از عنایت اطرافیان و خانوادۀ لیلی بهره مند نمی شود به دامنه کوه و صحرا پناه می برد و با حیوانات وحشی انس می گیرد و ... لذا می توان گفت مناسبت سیرت شخصیتها با محیط و میزان تأثر آنها از محیط اطرافشان به خوبی احساس می شود.

۴-۴) شخصیتهای اصلی داستان از سادگی و خلوص خاصی برخوردارند تنها آنچه شخصیت مجنون را پیچیده و بغرنج می سازد تحول و دگرگونی او در پایان قصه است که مخاطب را به تأمل وامی دارد تا رمز و راز این دگرگونی را دریابد و این که مجنون چگونه به این مقام رسیده است. قطعاً اطلاق لفظ «ساده» برای شخصیت

مجنون تا اواخر داستان و اطلاق لفظ «بغرنج» برای این شخصیت در انتهای قصه تنها با تأمل در مفهوم «عشق» و در کنار این واژه در خور بیان است وگرنه پیچیدگی شخصیت مصداق و معنایی نخواهد داشت.

۵-۴) طرح شخصیتهای فرعی زیاد، از خصایص دیگر شخصیت پردازی در داستان لیلی و مجنون است. شخصیتهایی چون پدر و مادر لیلی و پدر مجنون که در چند جای قصه حاضر می شوند از شخصیتهای فرعی هستند و شخصیتهایی چون کریمه، یاران و دوستان مجنون، دختر عم مجنون، شوهر لیلی، صیاد، نوفل (حاکم)، حاسدان، پیره زن، جوانی از حی، بیوه زن و دو یتیم، قاصد لیلی، اعرابی، عامریان، شبان و ... همه در زمرهٔ سیاهی لشکر محسوب می شوند که نقش اساسی در داستان ندارند. در کنار این شخصیتها گاه شخصیتهای غیر انسانی مثل سگ کوی لیلی، غزال که در آغوش مجنون جان داده است نیز بر بار احساسی قصه می افزایند.

۵) شاخصه اصلی داستان «لیلی و مجنون» از حیث حادثه پردازی در تحلیل عام و کلی این است که اثر پر از حادثه و بحران است. تأمل بیشتر در تبویب حادثه ها نشان می دهد در دو جای داستان با بحران عمده روبرو هستیم و آن مرگ مجنون و لیلی است. از سویی بحرانهای مهم نیز در قصه کم نیست و چه بسا این بحرانهای مهم علاوه بر تغییر اساسی مسیر داستان در ایجاد هیجان در مخاطب حائز اهمیت هستند. به عنوان مثال هنگامی که پدر لیلی از ملاقات او با مجنون مطلع می شود خواننده در پی این است که چه اتفاقی برای لیلی می افتد و با خواندن ابیاتی مبنی بر تنبیه لیلی متأثر می شود. (ص ۲-۸۰۱) نیز وقتی پدر لیلی از رفت و آمد مجنون به خانهٔ پیرِ زن همسایه کسب خبر می کند، خواننده پی گیر داستان است که چه روی می دهد. (ص ۸۰۲) شکایت پدر لیلی از دست مجنون در بارگاه خلیفه (صص ۸۰۸-۸۰۷)، خواستگاری پدر مجنون و لحظات انتظار مخاطب و شنیدن جواب پدر لیلی. نیز رفتن مجنون با لباس مبدل در میان گوسفندان قبیلی لیلی و پی گیری این امر توسط خواننده که منتظر حوادث خاصی است (صص ۸۸۲)، همین طور ازدواج لیلی با جوانی از قبیله ثقیف (صص ۸۵۰-۸۴۶) و از بحران های مهم داستان لیلی و مجنون است. این بحرانها گر چه بحران عمده نیستند و از سویی نقطهٔ اوج قصه به شمار نمی روند ولی بسیار در کشش و ایجاد علاقه که در مخاطب حائز اهمیت هستند. رعایت نظم و توالی بحرانهای قصه از شاخصه های مهم اثر از حیث حادثه پردازی است. وجود تقریبی چهل و سه بحران تا حد زیادی در ایجاد انسجام پیرنگ اثر نقش اساسی ایفا کرده اند. تنها یکی از بحرانها در پایان قصه است که نیاز به تأمل دارد آن هم انتظار طولانی مجنون در مسیر بازگشت لیلی است که از حوادث نادر و عجیب داستان محسوب می شود (ص ۸۸۹).

با همهٔ این اوصاف، جهت تبیین اصالت کار جامی در امر حادثه پردازی باید گفت که حدود ۲۵ درصد از بحرانهای اثر مهم و اصلی هستند و به نوعی در تغییر سمت و سوی قصه مؤثر واقع شده اند و حدود ۷۵ درصد بحرانها در کشش مخاطب نقش داشته اند و نهایتاً این که در این اثر حادثه ای زاید یافت نمی شود که حذف آن از نگاه منتقد جایز باشد.

۱-۶) در نقد و تحلیل صحنه ها و پردازش صحنه ها می توان گفت که «لیلی و مجنون» از حیث زمینه های فیزیکی اختصاص به مکان خاص ندارد و نام و مشخصات مکانی اثر دقیق و واضح مطرح نشده است لذا جغرافیای اثر را به صورت عام باید ولایت و سرزمین اعراب عامری به حساب آورد و ذکر قبیله بنی عامر در چند جای داستان آمده است (ص ۷۶۳، ص ۷۸۷).

۲-۶) داستان از حیث صحنه به معنای فضای معنوی، با عنایت به صحنه های دیدار لیلی و مجنون، عمدتاً عاطفی و احساسی است؛ احساس و عاطفه نیز متأثر از درونمایه عشقی داستان است. صحنه های دیدار قیس با کریمه (ص ۷۶۷)، صحنه اولین برخورد مجنون و لیلی (ص ۷۶۹) صحنهٔ آزمایش مجنون توسط لیلی،

(ص ۷۷۹) و ... از این نوع هستند. از صحنه های مربوط به بی هوش شدن مجنون در ملاقات و دیدار با مجنون (ص ۷۷۹) و ... از این نوع هستند. از صحنه های عاطفی متأثر کننده و گاه خشن داستان می توان به صحنهٔ تنبیه لیلی توسط پدر (صص ۲-۸۰۱) صحنه جراحت پای مجنون و وضعیت کلی او و هنگامی که به خاطر نذر و نیاز عاشقانه پای برهنه به سفر حج می رود (ص ۷۹۵) اشاره کرد.

نوع دیگر صحنه هایی است که صرفاً احساسی است و به صورت مستقل در خور بحث هستند به عنوان نمونه می توان به حرکت ناقه ای که از بچه اش جدا شده است و هرگز راضی به حرکت و ادامه سفر با مجنون نیست (صص ۷-۷۷۶)، اشاره کرد.

از صحنه هایی که با فضای مذهبی تلفیق می شود و از فضای صحنه های فوق متمایز می شود، صحنه سفر حج توسط مجنون (ص ۷۹۵)، سفر لیلی به حج هنگامی که مجنون در پی اوست و ملاقات آن ها در کنار کعبه شکل می گیرد (صص ۵-۸۴۴) تا حدی حاکی از قداست عشق لیلی و مجنون نسبت به هم است که هوا و هوس در آن راه ندارد.

۳-۶) در نقد صحنه ها و ارتباط آن با لحن اثر می توان گفت که تناوب شادی و غم در صحنه های قصه مد نظر جامی بوده است؛ به نحوی که اثر با شادی و نشاط جوانی قیس آغاز می شود و این شادی و نشاط در دو صحنهٔ آغازین قصه یعنی صحنه دیدار قیس با کریمه (ص ۷۶۷) و صحنه دیدار نخست قیس با لیلی (ص ۷۶۹) به وضوح دیده می شود ولی از اینجا به بعد صحنه های متأثر از وصل و فراق این دو عاشق و معشوق، به صورت متناوب شادی و غم را منعکس می کند.

این سبک و سیاق در صحنه ها تا اواخر قصه ادامه دارد ولی صحنه های پایانی اثر از زمان تحول مجنون در دنیای عشق و سرانجام وفات او، سپس بیماری و وفات لیلی به صورت یکدست گرفته و غمگین است.

۴-۶) از نکات حائز اهمیت در این قصه نقش وصف در صحنه پردازی و فضا سازی است،ترسیم دقیق بعضی از صحنه ها توسط جامی آنچنان از هنر تجسیم برخوردار است که همچون تابلوی نقاشی مدتها در ذهن مخاطب نقش می بندد.

وصف ناقه مجنون (ص ۷۶۶) وصف شب مجنون در فراق لیلی (ص ۷۷۰)، وصف دقیق ناقه و بچهٔ ناقه (ص ۷-۷۷۶) صحنه بی هوش شدن مجنون و گریز اطرافیان که مبادا قتل مجنون به گردن آنها بیفتد (ص ۷۷۹)، وصف رقت آور مجنون در سفر حج (ص ۷۹۵) و ... از نمونه های نقش توصیف در داستان پردازی جامی است.

۵-۶) نکته پایانی در باب ساختار صحنه های لیلی و مجنون این است که شاعر در صحنه پردازی به شیوهٔ مستقیم عمل می کند و به صورت مستقل صحنه ها را ترسیم می کند.

۱-۷) در نقد لحن اثر گفتنی است که خواننده با تنوع لحن در قصه روبرو است. در تبویب و دسته بندی لحن داستان نتایج زیر حاصل می شود:

۲-۷) لحن با نشاط و عاشقانه که در آغاز قصه و معمولاً صحنه های وصال لیلی و مجنون احساس می شود. (صفحات ۷۶۶، ۷۷۰ –۷۶۸، ۷۷۵، ۸۰-۷۷۹)

۳-۷) لحن غمگین و گرفته که معمولاً در صحنه های جدایی لیلی و مجنون به وضوح با تصاویر خاص ودقیق معمولی است و این لحن گرفته در پایان قصه با مرگ مجنون، بیماری لیلی و سرانجام مرگ لیلی به اوج خود می رسد. (صفحات ۲-۷۷۰، ۸۰۱، ۵-۸۵۳، ۶۰-۸۵۹، ۴-۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۵، ۵-۸۹۲، ۹۰۵ -۸۹۷)

۷-۴) لحن عصبی و همراه با خشونت در صحنهٔ تنبیه لیلی توسط پدرش (صص ۲-۸۰۱) ، صحنهٔ اعتراض پدر لیلی از آمدن مجنون به خانهٔ پیره زن همسایه و شکایت نزد خلیفه (صص ۷-۸۰۵)، لحن عصبی مجنون خطاب به حاکم (نوفل). (ص ۸۲۱)

۷-۵) لحن رقت آمیز و عاطفی در صحنه هایی که مخاطب را متأثر می کند؛ این نوع لحن در سفر مجنون به سوی حج در حالی که مجروح و خسته است (ص ۷۹۵)، تأثر بیوه زن و احساس لطیف او نسبت به مجنون (صص ۲-۸۰۱) ، صحنهٔ گفتگوی مجنون با گردباد و حسرت لیلی، صحنه ملاقات مجنون با صیادی که غزالی را شکار کرده است (صص ۸-۸۲۵) صحنه دلسوزی شبان نسبت به مجنون (صص ۸۳۰-۸۲۹)، ملاقات مجنون با سگ کوی لیلی. (۸۷۹-۸۷۵)

۷-۶) لحن مذهبی - اعتقادی و عقلی در بخشهایی از اثر کاملاً فضای شهر را عوض می کند. این نوع احساسات مذهبی و معمولی که با فضای احساسی و عاشقانه اثر گاه تلفیق می شود بیشتر در صحنه های زیر دیده می شود: صحنه های مربوط به نذر مجنون و سفر حج (ص ۷۶۶)، سفر لیلی به حج و سخن لیلی از روی اعتقاد و خلوص (ص ۸۴۴)، صحنه خواستگاری با لحنی که عرف، آن لحن را می پسندد. (صص ۵۰-۸۴۶) انتخاب و فرستادن قاصد از سوی لیلی که سبک لحن در آن بسیار سنجیده و عاقلانه است. (ص ۸۶۵) لحن در صحنه هایی که نصیحت مجنون و لیلی توسط دیگران شکل می گیرد کاملاً نرم و عقلی است (صص ۷۹۸، ۷۹۰-۷۸۵، ص ۸۱۸)

۷-۷) لحن شاعرانه که آمیخته با توصیف وتصویر است گاه توسط جامی فضای لحن را تنوع می بخشد. مثلاً لحن شاعرانه و همراه با توصیف مجنون در میان غزالان (ص ۶-۸۳۵)، وصف تابستان (صص ۲-۸۴۱)، مجنون در میان آهوان. (ص ۸۹۱).

۷-۸) در اواخر قصه به ندرت دیده می شود که لحن اثر به لحن قصه های افسانه ای و اساطیری شباهت پیدا می کند. این نوع لحن ناشی از بیان وقایع فرا واقعی است که در دنیای عقلی صورت نمی پذیرد. به عنوان نمونه می توان به صحنه انتظار مجنون در مسیر بازگشت لیلی اشاره کرد. مجنون در این مسیر آن قدر منتظر می ماند که پرنده ای بر سر او آشیانه می گذارد و جوجه می دهد (صص ۸-۸۸۷) همینطور در یک صحنهٔ پایانی لحن عارفانه است و مجنون ماورای صورت و دنیای مجازی سیر می کند. (صص ۹-۸۸۸).

۷-۹) با عنایت به تحلیل رویکردهای لحن در بندهای فوق می توان گفت عدم ثبات در لحن، یکی دیگر از ویژگیهای لحن داستان لیلی و مجنون جامی است. این امر قطعاً متناسب با مقتضای حال و با عنایت به رویدادها، حوادث و صحنه های موجود در قصه است که از نوسان و تناوب خاصی برخوردار است.

تأمل در عناصر سازندهٔ لحن نشان می دهد که وجود رویکردهایی چون غم، شادی، لحن عصبی و خشن، لحن شاعرانه و ... باعث شده است که جامی از زبان؛ واژگان و ترکیبات خاصی استفاده کند. لذا عناصر زبانی یکی از اجزاء وعناصر سازندهٔ لحن داستان لیلی و مجنون است. به عنوان مثال واژگان «نیکویی، ناز، شکر بار، لطف، وفا، خنده زنان، حسن، شیر و شکر، شکر شکن و ...» در اولین صحنه دیدار مجنون و لیلی سازنده لحن داستان در این صحنه است (ص ۷۰-۷۶۸) و بالعکس واژگان و ترکیبهای «روز غم، جان به لب، فراق، هجر، غصه، مرده دلان، شکسته حالان، خسته، نالان، بد، سرکه، سوختن آتش، آتش افروختن، طپانچه، رنجه، زخم سیلی، نیلی، توبه، ضربت چوب تر، نالهٔ زار، از مژه خون ریختن، و ...» همه بوی غم و اندوه دارند و گاه لحن عصبی و خشن اثر را به خوبی تبیین می کنند. این اصالت لحن متأثر از عناصر زبانی درچهل و شش شاهد موجود در لیلی و مجنون در خور بحث و اهمیت است.

۱۰-۷) از سویی عناصر بلاغی و شاعرانه، توصیفها و گاه تصویر سازیها که از زمره تصاویر محض به شمار می روند نیز از عناصر سازنده لحن هستند. وصف شاعرانهٔ مجنون در میان غزالان (صص ۶-۸۳۵ نیز ص ۸۹۱)، وصف تابستان (صص ۲-۸۴۱)، و به طور کلی در بسیاری از موارد وصف شاعرانه در آغاز بحثها دیده می شود و این نکته نیز از اصالتهای سبکی اثر جامی است.

۱۱-۷) از دیگر شاخصه های لحن اثر این است که تأثر لحن از صحنه های موجود کاملاً مشهود است، به عبارتی، گرچه عناصر زبانی در جای خویش نوع لحن را تبیین می کنند ولی پرداخت صحنه های خاص و دلایل وقوع هر حادثه (پیرنگ داستان) از جمله عوامل و عناصری هستند که از لحن تأثیر پذیرفته اند. به عنوان نمونه صحنه آواز خوانی زاغ، هنگامی که مجنون می خواهد به ملاقات لیلی برود از همان آغاز لحن اثر را شاد با نشاط و مبارک ترسیم می کند:

چون باز سفید دم دریـــن باغ بنشســت بــر آشیانــه زاغ
زاغان سیــه ز سهم آن بـــاز کردنــد ز آشیانـــه پـــرواز
شد قیس چو زاغ صبحدم خیز مقراض دو پا به ره بری تیز

تا آنجا که می گوید زاغ:

بانگی دو سه زد لطیف و موزون نزدیک عرب به فال میمون

(ص ۷۹۳)

۱-۸) یکی از رویکرد های مهم در قصه نویسی جامی اهمیت دادن به جایگاه گفتگو است. قریب به بیست و شش نمونه در داستان لیلی و مجنون می توان یافت که شاهد گفتگوی شخصتها هستیم. از حیث آماری قریب به هفتاد درصد این گفتگوها بین دو شخصیت اتفاق می افتد که پنج صحنه مربوط به گفتگوی لیلی و مجنون است و این امر حدود بیست درصد گفتگوهای قصه را می سازد. در تحلیل جایگاه گفتگو در این اثر می توان گفت:

۲-۸) تک گویی درونی در این قصه اهمیت زیادی ندارد تنها در دو جا شاعر از این شیوه گفتگو استفاده کرده است. نخستت هنگامی که لیلی با خود سخن می گوید و به یاد مجنون است. (صص ۱-۷۹۰) دیگر آن جا که مجنون با خود سخن می گوید و به یاد لیلی است. (صص ۲-۷۹۱).

۳-۸) صحنه های گفتگو بین دو شخصیت را می توان از دو جهت تفکیک و تبویب کرد. یکی صحنه گفتگو بین دو شخصیت حقیقی و دیگر صحنه گفتگو بین یک شخصیت انسانی و شخصیت دوم که انسان نیست. گفتگوهای دو شخصیت حقیقی گاه به دو شخصیت اصلی قصه مربوط می شود. (صص ۷۸۰-۷۷۹)، (صص ۱-۸۳۰، صص ۵-۸۴۴، صص ۹-۸۸۸) و گاه بین یکی از شخصیتهای اصلی با شخصیت فرعی قصه اتفاق می افتد. به عنوان مثال گفتگوی بین گفتگوی لیلی با پدرش (صص ۲-۸۰۱)، مجنون با صیاد (صص ۷-۸۲۶)، گفتگوی مجنون با شبان قبیلهٔ لیلی (صص ۳۰-۸۲۹)، گفتگو کثیر با مجنون (صص ۳-۸۲۲)، گفتگوی لیلی با قاصد و گفتگوی قاصد با مجنون (صص ۸۶۷-۸۶۵)، گفتگوی مجنون با شبان لیلی (صص ۳-۸۸۰) ، گفتگوی اعرابی با لیلی (صص ۸-۸۹۷). دستهٔ دیگر از گفتگوهای دو نفره بین یک شخصیت انسانی که معمولاً مجنون است با یک عنصر غیر انسانی رخ می دهد. از این نمونه می توان به گفتگوی مجنون با گرد باد (صص ۵-۸۲۳)، خطاب مجنون با مرغی که از جفتش جدا مانده است و گفتگوی مجنون با سگ کوی لیلی (صص ۸-۸۷۶) اشاره کرد.

اوج این گفتگوهای دو نفر آنجا است که لیلی با مجنون سخن می گوید. در حالی که مجنون در عالم خودی نیست و محو شده است (صص ۹-۸۸۸) و زیباترین صحنه‌های گفتگوی دو نفره که هر مصراع از زبان یکی از شخصتهای اصلی مطرح می شود صحنهٔ زیر است:

مجنون ز شکایت سفر گفت | لیلی زغم وطن گهر سفت
آن خواند حدیث کوه و وادی | وین قصهٔ گنج نامرادی
آن بود ز ناله درد دل گوی | وین بود به گریه رخ به خون شوی
آن گفت که بی رخت بجانم | وین گفت که من فزون از آنم
آن گفت دلم هزار پاره است | وین گفت که این زمان چه چاره است

تا این که بعد از چندین بیت به همین سبک می آورد:

آن گفت دلم زغم دو نیم است | وین گفت چه غم خدا کریم است
چون گفته شد آنچه گفتنی بود | و آن راز که هم نهفتنی بود ...

(صص ۱-۸۲۰)

و احساس ترین صحنه های گفتگو در کنار کعبه رخ می دهد که دو شخصیت به گفتگو می پردازند (صص ۵-۸۴۴): چون لیلی نگاهش به مجنون می افتد می گوید:

چشمش سوی آن رمیده افتاد | خون جگرش زدیده افتاد
بگریست که ای فراق دیده | درد و غم اشتیاق دیده
در کشمکش فراق چونی | در آتش اشتیاق چونی ...
مجنون به زبان بی زبانی | هم زین سخنان چنانکه دانی
می گفت و زبیم ناکس و کس | چشمی از پیش و چشمی از پس

(ص ۸۴۱)

۴-۸) دسته ای از گفتگوها نیز بین از چند شخصیت شکل می گیرد. از این نوع می توان به گفتگوهای بین اعیان قبیله با پدر مجنون (ص ۷۸۷)، قوم، خطاب به مجنون بعد از شکایت پدر لیلی (ص ۸۰۷)، گفتگوی مأموران خلیفه خطاب به مجنون (صص ۸-۸۳۷) و گفتگوی همدمان لیلی با لیلی (صص ۱-۹۰۰) اشاره کرد.

۵-۸) در نقد گفتگو از این حیث که آیا تناسب با واقعیت دارند یا نه؟ می توان گفت عمدتاً این گفتگوها متناسب با عرف، موقعیت شخصیتها و دنیای عشق و عاشقی است. تنها صحنه های گفتگوی مجنون با مرغ، سگ کوی لیلی و گردباد است که خواننده را به تأمل وامی دارد که آیا تناسب با واقع دارد یا نه، قطعاً این نوع گفتگوها در مقام و موقعیت عاشقی چون مجنون بیراه نیست و قریب به یقین است. سرگشتگی مجنون و بریدگی شخصیت از انسانها این گونه گفتگوها را اقتضا می کند.

۶-۸) سخن پایانی در باب نقد جایگاه و وظیفه گفتگو در اثر است که می توان گفت: گفتگوها در نگاه اول در معرفی غیر مستقیم شخصیتها نقش اساسی دارند. دوم این که گفتگوها در پرداخت صحنه ها و صحنه پردازی اثر از جایگاه ویژه برخوردارند به گونه ای که بیشتر گفتگوهای اثر، صحنه زیبایی را در ذهن مخاطب ترسیم می کنند مثلاً صحنه گفتگوی مجنون با سگ کوی لیلی (صص ۹-۸۷۶) و دیگر آن که گفتگوها اطلاعات خوبی از وضعیت روحی و موقعیت شخصیتها را به مخاطب منتقل می کنند.

منابع و مأخذ

- آقا بزرگ تهرانی، (، ۱۴۰۳) **الذریعه**، بیروت، دارالاضواء، الطبعه الثالثه، مجلدات ۸، ۹/۳ و ۱۸.
- ابن قتیبه دینوری،(۱۴۰۷) **الشعر والشعرا**، بیروت، دار احیاء لعلوم، الطبعه الثالثه، ذیل المجنون.
- ابوالفرج اصفهانی، **الاغانی**، بیروت، نشر عزالدین، ج ۱ (ذیل اخبار مجنون بنی عامر و نسبه).
- ابوالقاسم الحسن بن محمد بن محمد بن حبیب، (۱۴۰۷)**عقلاء المجانین**،تحقیق الدکتور عمرالاسعد ، بیروت، دارالنفائس، طبعه الاولی.
- ثروت، منصور، (۱۳۷۲)**مجموعه مقالات کنگرهٔ بین المللی نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی**، انتشارات دانشگاه تبریز.
- رادفر، ابوالقاسم، (۱۳۷۱)**«مجلهٔ فرهنگ»**، (ویژه نامه نظامی) تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.



همگامی ادبیات باهنر در سدهٔ نهم هجری

دکتر ابوالقاسم رادفر*

چکیده

ادبیات در سده نهم هجری گرچه همچون سده های گذشته درخشش چشمگیری نداشته است لیکن از نظر هنری در زمینه های گوناگون به اوج خود رسیده است . با اینکه تیمور خود به هنر علاقه نشان می داد ، ولی گسترش انواع هنر از دوره شاهرخ ، بایسنغر میرزا و فرزندان آنان صورت گرفت . مسلم آنکه در دوره یکصد و چند ساله تیموری ، صنعت و هنر چنان پیش رفت که نه تنها بشر آن روز ، بلکه انسان های بعدی فریفته مزایای آن شدند مزایایی که در سراسر جهان درخشیده و هیچگاه از تابشگری باز نایستاده است.هر گاه از دوره تیموری یاد می شود ، هنر خطاطی و مینیاتور و انواع نقاشی در ذهن تجلی می کند.توجه به همبستگی ادبیات و نقاشی در این دوره موجب رشد هنر کتاب آرایی گردید. در روند ساختن نسخه های مصور ، همبستگی خوشنویس و نقاش به دلیل اشتراک وظیفه شان - که همانا انتقال اندیشه سخنور بود - استحکام بیشتر می یافت.هنر کتاب آرایی فقط به نگارشگری و نگارگری منحصر نمی شد ، بلکه تذهیب کاری ، حاشیه سازی ، جدول کشی و جلد سازی و غیره نیز عوامل مکمل یکدیگر در آرایش یک نسخه خطی بودند. از این رو در کارگاه های کتابسازی همکاری نزدیک بین خطاطان ، نقاشان ، مصوران ، مذهبان ، وراقان ، صحافان برقرار بود.در اصل مقاله سعی شده تا به اختصار به جنبه های مختلف هنر در ارتباط با ادبیات پرداخته شود.

واژه های کلیدی : هنر ، ادبیات ، سده نهم ، نسخه های خطی ، ارتباط ادبیات با هنر.

مقدمه

اگرچه چنگیز و سپاهیانش در طول پنجاه سال اولیّهٔ هجوم خود بسیاری از بناهای تاریخی و فرهنگی را در شهرهای سمرقند و بلخ و مرو و نیشابور و هرات و دیگر سرزمین های آبادان آن دوره از بین بردند، و تعداد زیادی ز هنرمندان و علما را از دم تیغ گذرانیدند، با این حال گروهی از آنان به نقاط دور دست چون روم و هند گریختند و با همّت خود نگذاشتند ریشهٔ علم و ادب و هنر ایرانی بخشکد. تا اینکه پس از یک سده که کم کم حکمرانان مغول با فرهنگ و تمدّن و هنرو ادبیات ایرانی ـ اسلامی در ماوراءالنهر و خراسان آشنا شدند، درصدد برآمدند تا خرابی های گذشته را جبران کنند که در این راه تا حدود زیادی توفیق یافتند. البتّه در این میان نباید تلاش های بسیار حکمرانان محلّی مانند آل کرت در هرات و امرای پارس را که با مغولان از در سازش و مدارا درآمدند،

* استاد ،پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نادیده گرفت، زیرا آنان بودند که به حفظ فرهنگ و هنر خود توجّه داشتند. دلیل این مدّعا وجود آثار گرانبهای خطّاطی و نقّاشی این دوره بر مقابر و بناهای آل کرت در هرات است. آثاری که حلقهٔ اتّصال روابط فرهنگی و پیوستگی هنری بین دورهٔ پیش از مغول و آغاز تجدید حیات هنری دوران تیموری است.

از آثار خطّاطی این دوره، خط ثلث عالی به شیوهٔ قدیم بر لوح مزار خواجه شهاب الدین عبداللّه نماوردانی در هرات است که در سنهٔ ۷۴۴ ق / ۱۳۴۳ م. نوشته شده، و خطّ توقیع نمای مزار جوانی در خاک شیخ ابوالعلا در محرّم ۷۵۹ ق /۱۳۵۷ م. و خط توقیع تعلیق نما بر مزار طغرل بن امیران فوشنجی در رباط پی غربی هرات از سال ۷۵۶ ق . / ۱۳۵۷ م. و خطّ رقاع تعلیق نمای سلطان شاه در سنهٔ ۷۷۷ ق. / ۱۳۷۵ م. بر ظرف هفت جوش جامع هرات که به امر غیاث الدّین محمّد کرت ساخته شده است. (حبیبی ، ۱۳۵۵، ص ۸۹)

با اینکه تیمور در اواخر سدهٔ ۱۴ م. امپراطوری وسیعی را در آسیای میانه تشکیل داد و غلبهٔ نظامی او بر ایران غلبه ای کامل بود، اما او و بازماندگانش نتوانستند چون اسکندر و اعراب که باعث تمدّن تازه و حیات اجتماعی جدیدی در ایران شدند، تمدّن تازه ای در ایران پی ریزی کنند و صورت خاصی به زندگی ایرانیان بخشند.

از طرف دیگر، «نوایب تیمور فجایع چنگیز را در ایران تجدید نمود. سی و پنج کرّت لشکرکشی های او تمام نواحی ایران و ممالک مجاور را زیر و زبر کرد. در طیّ کشتارهای فجیع و غارت های مهیب او فرهنگ و تمدّن زیان بسیار دید. از سخت کشی های او داستان ها آورده اند که موی بر اندام راست می کند. در اصفهان از کلّه ها مناره ساخت و در دهلی نزدیک صدهزار تن اسیر را کشتن فرمود. بسیار شهرها با خاک یکسان گشت و بسیار عزیزان پیکرهاشان به خون درغلطید تا تیمور لنگ نام و نشان چنگیز اُغری را زنده کرد. با مرگ او جهانی از بیم و وحشت بیاسود و دیری برنیامد که بین اولاد و احفاد او آتش فتنه بالا گرفت.» (زرّین کوب، ۱۳۶۳، ص ۹۰).

تا اینکه شاهرخ پسر تیمور در آغاز قرن ۱۵ م. در هرات به تخت حکومت نشست و میراث های هنری را در سمرقند و هرات پرورانید. پس از آن بود که این شهر (هرات) مرکز رنسانس هنری آسیای میانه گردید و أنواع هنر، به ویژه هنر کتاب نویسی به اوج خود رسید و بناهای عظیمی با کتیبه های زیبا مزّین به انواع خطوط ساخته شد. این مکتب هنری تا اواخر عصر سلطان هنرپرور حسین بایقرا در سدهٔ ۱۵ م. در هرات در اوج بود و بعد از آن هم ادامه یافت. در واقع، از طریق مکتب هرات بود که «هنرهای خطّی، نقّاشی، مصوّری،کتاب سازی، مینیاتور به بخارا و اصفهان و تبریز و شیراز و هند رفت.» (حبیبی، ۱۳۵۵، ص ۹۲)

هرات در سدهٔ نهم هجری عظمت بسیار پیدا کرد و این اعتبار مرهون توجّه شاهرخ و بایسنقر و دیگر امیران تیموری، به ویژه سلطان حسین بایقرا بوده است. در واقع، رونق و عظمت فراوان هرات و نیز تجلیل پادشاهان تیموری از ارباب فضل و هنر سبب شد که هنرمندان، شاعران، نویسندگان و دانشمندان بسیاری از شهرهای مختلف به این مرکز فرهنگی سرازیر شوند و با تجمّع خود در این شهر کانون فرهنگی معتبری به نام مکتب هرات پدید آورند.

«گفتنی است که مکتب هرات در مینیاتور و فنون مربوط به کتاب آرایی (خوشنویسی، تذهیب و تجلید) تشکّل یافته تر و منسجم تر بود و هنرمندان هراتی آگاهانه و با سبکی یکسان به کار می پرداختند؛ در حالی که در ادبیات سدهٔ نهم این انسجام و کار آگاهانه به چشم نمی خورد. از این رو مکتب هرات فقط در مورد نقاشی مینیاتور و تذهیب مصداق بارز دارد و ادبیات این دوره را، با وجود داشتن ویژگی های سبک عراقی، نمی توان مکتبی ادبی دانست؛ چرا که در آثار شاعران و نویسندگان مقیم هرات، آن وحدت آگاهانهٔ سبکی و فکری یافت نمی شود.» (انوشه، ۱۳۷۸، ص ۱۱۰۰)

پس از امیرتیمور، شاهرخ و فرزندانش که اکثراً هنرمند و هنرپرور بودند، در خراسان و سایر بلاد نقّاشان و مذّهبان را مورد تشویق و اکرام قرار می دادند.

دولتشاه سمرقندی در تذکرهٔ الشعرای خود در شرح احوال شاهرخ می نویسد: «امّا چهار هنرمند در پایتخت شاهرخی بوده اند که در ربع مسکون به روزگار خود نظیر نداشته اند: خواجه عبدالقادر مراغی در علم ادوار موسیقی، یوسف اندکانی در خوانندگی و مطربی و استاد قوام الدّین در مهندسی و طرّاحی و معماری و مولانا خلیل مصوّر که ثانی مانی بوده» (منشی قمی، ۱۳۵۲، ص سی و هشت) مولانا خلیل در نقّاشی استادی چیره دست بود و از وی در مقدّمهٔ *مرقّع* بهرام میرزا یاد شده و او را در عهد خود یگانهٔ روزگار خوانده و نام او را امیرخلیل به قلم آورده است. (*همان*، ص سی و هفت).

امّا شهرت شاهرخ بیشتر مدیون زمینه سازی او در ظهور مکتب مینیاتور هرات بوده است. از سویی بایسنقر نیز با فراخوانی هنرمندان به دربارش، در شکوفایی هرات و تبدیل آن به کانون هنرهای زیبا سهم عمده ای داشت. او علاوه بر حمایت از هنر و هنروران ، خود نیز در زمرهٔ خوش نویسان طراز اوّل به شمار می رفت و گفته اند بر اقلام شش گانهٔ خطّ فارسی تسلّط فراوان داشت ...

شاهرخ کتابخانهٔ بزرگ و معتبری در هرات دایر کرد و بایسنقر نیز در دورهٔ حکومتش بر هرات، کتابخانه و مدرسه ای هنری ترتیب داد و سرپرستی آن را به میرجعفر تبریزی سپرد. صدها نقّاش ، خوش نویس، تذهیب کار و جلد سازِ زبردست از مراکز هنری آن دوره، یعنی شیراز، تبریز، اصفهان و سمرقند به هرات رفتند و به کتاب آرایی و استنساخ کتاب پرداختند. « مکتب هرات ویژگی های خاص خود را داشت، امّا در عین حال، بر پایهٔ سنّت های متّعددی، از جمله مکتب های نقّاشی تبریز و شیراز استوار بود.» (انوشه، ۱۳۷۸، ص ۱۱۰۰)

علاقهٔبایسنقر به هنر چنان بود که از همه جا هنرمندان را به هرات خوانده و تربیت می فرمود، چنان که استاد سیّدی احمد نقّاش و خواجه علی مصوّر را از تبریز به هرات آورد و در کتابخانهٔ خویش جای داد. همچنین مورّخین نوشته اند که کتاب، نقّاشان و مذّهبان بسیار همواره در کتابخانهٔ وی مشغول کار بوده اند و همانا شاگردان این گروه بودند که در عهد سلطان حسین میرزا بایقرا مکتب هنر خطّاطی و نقّاشی هرات را تکمیل فرمودند.

باری شاهرخ و بایسنقر میرزا نسبت به هنرمندان توجّه خاص داشتند و همین علاقه و توجّه مخصوص بود که استادان نبوغ خود را نیز ظاهر ساختند. (منشی قمی، ۱۳۵۲، ص سی و هشت). در زمان بایسنقر میرزا نقّاشان بسیار بودند – غیر از آنها که مرقوم شد – که استاد ولی الله ، سیمی نیشابوری، سیف الدّین نقّاش و احمد بن محمود کمال مذهّب از آن جمله می باشند. (*همان*، ص سی و نه)

در دورهٔ یکصد و چند سالهٔ تیموری، صنعت و هنر چنان پیش رفت که بشر آن روز و انسان های بعدی فریفتهٔ مزایای آن شدند و در سراسر جهان درخشیده است و هیچ گاه از تابشگری باز نایستاده است. (مایل هروی، ۱۳۵۳، ص ۱۰۷)

هرگاه از دورهٔ تیموری یاد می شود، هنر خطّاطی و مینیاتور و انواع نقّاشی ها در ذهن تجلّی می کند.

تیمور مسلّماً به هنر علاقه نشان می داده است ، زیرا شاهرخ به گسترش آن توجّه داشته است. سه فرزند شاهرخ نیز هر یک شاخصی از هنر و دانش بودند و اگر الغ بیگ دارالعلمی در سمرقند بنا نمود، بایسنقر میرزا دارالصنایعی در هرات پی ریزی کرد و ابراهیم سلطان مکتب نقّاشی و خطّاطی در شیراز تأسیس کرد. وقتی یک امیر و شهزاده در حدّ اعلای هنرمندی قرار داشته باشد، بی گمان هنر و صنعت راه تکامل خود را می پیماید. چنان که ابراهیم سلطان در نوشتن خطّ محقّق در طراز اوّل خطّاطان قرار داشت و بایسنقر میرزا در ریخت خط

ثلث بی نظیر بود. نمونه های خطوط این دو برادر در آستان قدس وجود دارد و کتیبهٔ مسجد گوهر شاد، شاهد صادق است.

بایسنقر میرزا آن قدر به هنر نقّاشی و خطّاطی علاقه داشت که خزانهٔ پدر را بدین راه صرف کرد. خواندمیر در حبیب *السیر* گوید: «بایسنقر به مجالست ارباب علم و کمال به غایت راغب و مایل بود، و در تعظیم و تبجیل اصحاب فضل و هنر در هیچ وقتی از اوقات اهمال و اغفال نمی نمود ... و هر کس را از خوشنویسان و مصوّران و نقاشان و مجلّدان در کار خویش ترقّی می کرد و به همگی همّت به ترفیه حالش می پرداخت. (*همان*، ص ۱۰۸-۱۰۹)

از آنجا که میراث بزرگ ادبیات فارسی از طریق کتب خطّی به دست ما رسیده است، ادبیات و کتاب خطّی - که وسیله ای برای گسترش سخنوری بود - هنر کلام و نگارش،تزیین کتاب و مصوّرسازی طیّ قرن های متمادی هیچگاه از تحوّل و توسعهٔ دایمی باز نایستاده است.

ادبیات فارسی در خطّهٔ وسیعی آفریده می شد. نه تنها از راه مهاجرت شاعران و کارگزاران فرهنگ، بل عمدتاً از طریق فرستادن کتب خطّی که غالباً به تصایر مزّین بودند، به طرز موفقیت آمیزی گسترش می یافت. ادبیات دنیوی چون رسالات علوم طبیعی، کتابهای تاریخ و غالباً دیوان های شعر به نقّاشی آراسته می شد. با پیشرفت سخنوری، امکانات بیشتری برای هنر مصوّر کردن اشعار فراهم آمد. منظومه ها، گونه های شعر و طرح داستانی نو در نقّاشی کتاب تنوّع ایجاد کرد و هریک ، این را با موضوع تازه ای غنا بخشید. بی شک، شعر با ادبیات پیش از اسلام ، با افسانه ها و داستان های کهن با زبان های پارسی میانه پیوند داشت ، همان طور که نشانه های پیشین نقّاشی کتاب را در دیوار نگاره ها و تصاویر ظروف فلزی و سفالین [و حجّاری ها] می یابیم. در این پیوند تردیدی نیست، امّا نباید فراموش کرد که پدیدهٔ ادبیات کلاسیک فارسی و نقّاشی کتاب به عصری متفاوت که بنابرخواست ها و اهداف خاص خود پیشرفت کرده است، تعلّق دارد.

«نقّاشی اکنون در کتابهایی به کار می رفت که به خط عربی نگاشته می شد و به مثابهٔ یکی از عناصر کتاب آرایی نمی توانست سبک نگارش و شیوهٔ طرح کلّی کتاب را نادیده انگارد.

هنر کتاب آرایی به وحدت ناگزیر تمامی عناصر تزیین و لازم و ملزوم بودنشان نیاز داشت. انتظام دقیق تناسب بین متن نوشته و تصویرها، بین متن و حاشیه ها و نیز همنوایی موزون در خط و نقّاشی، همسانی اصل دو بعدی در نقّاشی و زینت کاری دو بُعدی درکتاب آرایی، همه و همه در جریان تحوّل این هنر برقرار شد.

بعدها، خوشنویسان ایرانی متناسب با نیازهای نگارش فارسی، نوآوری و تغییراتی در خط عربی ایجاد کردند. از اواخر سدهٔ هشتم تا سدهٔ یازدهم، به موازات تحَوّل نقّاشی، خوشنویسی نیز متحوّل شد، و رشتهٔ همبستگی این دو هنر استحکام بیشتری یافت.» (اشرفی، ۱۳۶۷، ص ۲۳-۲۴)

توجّه به همبستگی ادبیات و نقّاشی، ما را به شناخت ویژگی دیگر این هنر راهنمایی می کند، اینکه نگارگری ایرانی در عرصهٔ هنر کتاب آرایی رشد کرده، و از این رو با نگارش گری پیوندی بی واسطه داشته است.

در آن روزگار به منظور انتشار آثار منظوم و منثور سخنوران بزرگ، متون را با خط خوش می نگاشتند، و سپس این وظیفه را برعهدهٔ نقّاش می گذاشتند که او بنابر انتخاب خود و یا طبق سنّت معمول، بخش هایی از متن را به تصویر درآورد و برکتاب بیفزاید.

«نقّاش ایرانی با جوهر و روح کار خوشنویس آشنایی کامل داشت، زیرا او نیز نظم و وزن «خط» را تجربه می کرد. و بی سبب نیست که نقّاشان غالباً خطّاط هم بودند.

در روند ساختن نسخه های مصوّر، همبستگی خوشنویس و نقّاش به دلیل اشتراک وظیفه شان - که همانا انتقال اندیشهٔ سخنور بود - استحکام بیشتری می یافت. ارتباط بنیادی بین عمل نوشتن و عمل نقش کردن چنان بود که در زبان فارسی، فعل نگاریدن یا نگاشتن - و لغات و کلمات مشتق از آنها - هر دو معنا را می رساند.

هنر کتاب آرایی فقط به نگارشگری و نگارگری منحصر نمی شد، بلکه تذهیب کاری، حاشیه سازی، جدول کشی و جلد سازی و غیره نیز عوامل مکمّل یکدیگر در آرایش یک نسخهٔ خطّی بودند. از این رو، در کارگاه های کتابسازی همکاری نزدیک بین خطّاطان، نقّاشان، مصوّران، مذهّبان، ورّاقان، قطّاعان، صحّافان برقرار بود.» (اشرفی، ۱۳۶۷، ص ۱۵)

«توجّهی که نسبت به خطّاطان و نقّاشان مبذول می گشت به همان نسبت به صحّافی و جلد سازی در امر کتاب و هنر زیبا ساختن کتاب می شد و با آنکه در هرات صحّافان و جلدسازان استاد به هم رسید مع ذلک به آنان اکتفا نکرده در هر جا خطّاط و نقّاش و صحّافی نشان می دادند وی را به هرات می طلبیدند. در تبریز استاد قوّام الدّین مجلّد تبریزی در صحّافی و هنرهای جلد سازی به غایت اشتهار داشت و صیت شهرت او به هرات رسیده بود. بایسنقر میرزا او را از تبریز به هرات آورده در کتابخانه گماشت و مورد توجّه ساخت. وی در صحّافی انواع هنرنمایی می فرمود از جمله معرّق را که تا آن عهد نبود ابداع کرد. معرّق سازی نخست به اصطلاح آن روز منبّت در جلد خوانده می شد و آنگاه در آن کار استادان هنرها ظاهر ساخته تا آنکه در زمان شاه طهماسب به کمال رسید ... » (منشی قمی، ۱۳۵۲، ص سی و هشت). هدف مشترک استادان خطّاط و نقّاش و مذهّب و صحّاف نیل به آن زیبایی متعالی است که نه فقط چشم ها را بنوازد، بل دل ها را روشن کند.

جلوهٔ کامل چنین هنری را در نفیس ترین نسخه های خطّی سده های نهم و دهم از جمله در نسخه های *شاهنامهٔ بایسنقری، شاهنامه و خمسهٔ تهماسبی* می توان دید.

«در ۶۹۰ صفحه ۳۸×۲۶ سانتی دارای ۱۲ صفحهٔ نقّاشی بسیار ظریف با رنگهای دلکش معدنی و ۲۲ صفحهٔ تصاویر در هر صفحه ۹۳ بیت به قلم متوسّط نستعلیق عالی جعفر بایسنقری و وقایهٔ لاکی منقّش گلدار بسیار نفیس با رنگهای مشکی و طلایی.

این کتاب که شهکار هنر مکتب هراتست در سنهٔ ۸۳۳ ق /۱۴۲۹ م به همکاری ماهرترین هنرمندان عصر از خطّاط و نقّاش و مصوّر و مذهّب مانند میرزا خلیل و جعفر بایسنقری و مولانا علی مصوّر و قوام الدّین مجلّد و خواجه غیاث الدّین و احمد رومی و سیف الدّین و معروفِ نقّاش و پایندهٔ درویش و غیره برای شاهزادهٔ هنردوست بایسنقر در هرات نگاشته و ساخته شده و اکنون در موزهٔ سلطنتی ایران در قصر گلستان محفوظست .....

این کتاب رامتخصّصان هنرشناس از گرانبهاترین کتب دنیا تشخیص کرده اند و تذهیب و تزیین و تمام کارهای هنری آن - که در هر صفحه، چندین عنوان مذهّب گل کاری و بین السطور دندان موش هم دارد - توسط هنرمندان ماهر درباری انجام شده و طرح های گل و گیاه این تذهیب ، نمونهٔ دقّت در جزئیات و شفّافی رنگست .

پرفسور د. برت گوید: بایسنقر میرزا پسر شاهرخ (متوفّی ۸۴۶ ق /۱۴۴۲ م) هنرمندان زبردست را از سرتاسر امپراطوری تیموریان در دارالعلم هرات گرد آورد. درین شهر بود که کاغذ ساز، خطّاط ، تذهیب کار، صحّاف، رنگساز، نقّاش، شیرازه بند در تهیّهٔ کتابهایی که می توان بعضی از آنها را از عالی ترین کتابهایی که در تاریخ بشر ساخته شده دانست، همکاری می کردند، و نسخهٔ شاهنامهٔ بایسنقری را به وجود آوردند، که در خطّاطی و تذهیب و نقّاشی شهکاری شمرده می شود.

صحافان نیز از نظر هنر، از همکاران هنرمند خود عقب نماندند و نفیس ترین جلدی برای آن ساخته اند، و حتّی نمونه های این تجلید خراسانی، مورد تقلید جلد سازان اروپا گردید، و این کتاب عالی ترین مرحلهٔ کمال کتابسازیست. (میراث ایران ، ص ۲۴۵ نقل در حبیبی، ۱۳۵۵، ص ۴۵۰)

امتیاز این نسخه در اتقان تصاویر و ابداع در تزیین و استادی در رسم حوادث است. بطوریکه روحانیت مخصوصی دارد، و در تماسک اجزای رسم و وحدت تألیف بین آنها، و تنوّع در مناظر و خالی بودن از مکرّرات ملال آور مکتب های تبریز و شیراز، و مراعات کمال دقّت درکشیدن اسپها و بوته ها و گلها و پرندگان و زینت لباسها و انواع فرش و قالی و غیره مزایای گفتنی دارد. (حبیبی، ۱۳۵۵، ص ۴۵۰)[۱]

گذشته از *شاهنامهٔ* بایسنقری، آثار متعدّد دیگری در هنرستان (مکتب) هرات آفریده شده است « از جمله صورتی است که در موزهٔ هنرهای پاریس وجود دارد که صورت مزبور رسیدن امیرهمای را به دربار چین نشان داده و تاریخ آن راجع به سال ۸۳۴ ق /۱۴۳۰ م است و در آن صنعتی مخلوط و متناسب از صنعت لطیف و اسلوب ظریف ایرانی و جمال و زیبایی فنّ چینی در دورهٔ منگ (Ming) ملاحظه می شود. علاوه بر این اثر آمیزش اسلوب فنّی چینی در زمان «منگ» به تقلید فنّی ایرانی در تصاویر نسخهٔ خطّی *معراج نامه* که اکنون در کتابخانهٔ ملّی پاریس محفوظ است مشکل نبوده و به آسانی واضح خواهد شد.

نسخهٔ مذکور در سال ۸۴۰ ق/۱۴۳۶ م در هرات برای شاهرخ نوشته شده و بیشتر تصویر آن دارای وضع مربعی شکل و از متن نسخهٔ خطّی جدا و مستقل می باشد (سحاب، ۱۳۵۷، ص ۷۵-۷۶)[۲]علاوه بر متون مهمّ فارسی که بعضاً اشاره شد «منبع الهام نقّاشان ایرانی که در قرن نهم و دهم با نوکِ قلم ذخایر بی مانندی بر گنجینهٔ آثار ذوقی بشر افزوده اند یا داستانهایی است که از زبان یونانی ترجمه شده بود و یا ترجمه های عربی داستانهای هندی منسوب به بیدپای حکیم و یا قصص *مقامات حریری*. در این شیوهٔ نقّاشی که آن را شیوهٔ بغداد خواندیم از هر سهٔ این منابع به یک درجه استفاده شده است.» (طاهری، ۱۹۴۵، ص ۶۸)

شاید یکی از مهمّ ترین مراکزی که دربردارندهٔ آثار برجستهٔ ادبی همگام با انواع هنرها سدهٔ نهم قمری به شمار می آید «موزهٔ بریتانیایی یکی از موزه های بزرگ و مشهور عالم است ... کتابخانهٔ این موزه امروز یکی از مهمّ ترین و بزرگ ترین کتابخانه های عالم است. این کتابخانه دارای تخمیناً در سال ۱۹۴۴ پنج میلیون جلدکتاب های عمدهٔ چاپی به زبان های مختلفهٔ باختر و خاور می باشد. علاوه بر آن در این کتابخانه تقریباً هفتاد هزار نسخهٔ خطّی و صد هزار نقشه، و طومار، و بیشتر از دو هزار پاپیروس یونانی و مصری عهد قدیم، و بسا نسخه های ممتاز و بی نظیر یافت می شود.» (ی. د. ۱۹۴۴، ص ۷۲-۷۴ به اختصار). حجم آثار صنعتی متعلّق به موزهٔ بریتانیایی بسیار قابل توجّه است و چندین فهرست مفصّل از آنها تاکنون چاپ شده است که فقط به عنوان نمونه تعدادی از آثار خطّی کهن سال و ممتاز و باتصاویر متعلّق به سدهٔ نهم فهرستوار آورده می شود:

۱- **خمسهٔ نظامی** (Add. 27261) به تاریخ ۸۱۳ هجری که دارای چند مجلس مینیاتور بسیار عالی است.

۲- **شاهنامهٔفردوسی** (Or.1403) که به تاریخ ۸۴۱ هجری مسوّده شده و دارای مینیاتورهای شایان توجهی است که شیوه و خصوصیات نقّاشی چینی را نشان می دهند.

۳- **خمسهٔ نظامی** (Add. 25,900) که به تاریخ ۸۴۶ هجری مسوّده شده و دارای مینیاتورهای رنگین خیلی مرغوب است، و به عقیدهٔ دانشمندان صنعت شناس انگلیسی و اروپایی آن مینیاتورها از دلپسندترین کارهای ایرانی به شمار می رود.

۴- **دیوان فریدالدّین عطّار** (Or. 4151) که به تاریخ ۸۷۷ هجری مسوّده شده است.

۵- **دیوان جامی** (Or. 4123) به تاریخ ۸۹۴ هجری.
۶- **یوسف و زلیخا جامی** (Or. 4535) به تاریخ ۸۹۵ هجری.
۷- **خمسهٔامیرخسرو** (Add. 24,283) که به تاریخ ۹۱۷ هجری مسوده شده، و دارای مینیاتورهای رنگین استاد میرک است (ی. د. ۷۲/۱۹۴۴، ۷۳ و ۷۵).

تصاویر موجود در نسخ خطّی ایران یکی از بارزترین تجلیّات ذوق و هنر و فرهنگ مردم این سرزمین است. اهمیّت این نسخ خطّی و تصاویر آن به حدی است که چیزی از هنر معماری و سایر هنرهای ایران کم ندارد. نگاره هایی که اکنون در تمام موزه های دنیا و مجموعه های خصوصی چون دُرّ گرانبهایی نگاهداری می شود و نه تنها باعث فخر این موزه ها و مجموعه ها گردیده، بلکه با مبالغ هنگفتی دست به دست می گردد.

نگاره های ایرانی به اذعان همهٔ هنرشناسان و پژوهشگران دارای ظرافتها، خصلتها و ویژگی های پیچیده ای است که شناخت و تحقیق دربارهٔ آنها خالی از لطف نیست. نگاره هایی که در سال های اخیر بسیار مورد توجّهٔ محقّقان و هنرشناسان شرق و غرب قرار گرفته و با نام «مینیاتور» [3] معرّفی شده است.

«در آستانهٔ سدهٔ نهم هجری، پیوندهای باز هم نزدیکتری بین شیوه های گوناگون مکاتب هنری شیراز [4] و تبریز [5] و بغداد [6] برقرار شد. این بار پیوندها به مهاجرت بزرگ نقّاشان مربوط بود که به دستور امیرتیمور و پس از فتح بغداد (۷۹۵ و ۸۰۳ ق) و تبریز (۸۰۴ ق) انجام گرفت ... کتاب *دیوان اسکندر سلطان* از جمله نسخی است که در تاریخ ۸۱۳ هجری قمری در شیراز نوشته شده و صفحات مصوّر زیبایی دارد و در موزهٔ بریتانیا موجود است. معروف ترین کتاب تصویر شده در زمان اسکندر سلطان کتابی است که به نام سلطان شناخته شده و مجموعه ای از اشعار شعرای فارسی است که در لیسبون نگهداری می گردد.» (شریف زاده ، ۱۳۷۵، ص ۹۶-۹۷). شاهزاده ابراهیم پسر دیگر شاهرخ که مردی ادیب و هنردوست بود به مدّت ۲۰ سال (یعنی از ۱۴۱۴ تا ۱۴۳۴ میلادی) در شیراز فرمانروایی کرد و به حمایت از نویسندگان و نقّاشان پرداخت. مثنّای یک شاهنامهٔ پرتصویر که به سلطان ابراهیم اهدا شده در کتابخانهٔ بادلیان در آکسفورد است و تاریخ حدود ۱۴۳۵ میلادی را برخود دارد.

یکی دیگر از نسخه های مصوّر تهیّه شده در شیراز که با طرح هایی درشت تر تصویر گردید،کتاب *خاوران نامه* است که زندگانی حضرت علی (ع) را دربر دارد و تعدادی از اوراق این کتاب باقی و به طور پراکنده در موزه های دنیا موجود است. و نیز برگ هایی از این نسخه در موزهٔ هنرهای تزیینی ایران نگهداری می شود. این کتاب در سال ۸۳۰ هجری قمری به دست «ابن حسام» به نظم درآمده و بین سال های ۸۵۴ تا ۸۹۱ هجری قمری به تصویر کشیده شده است. در زیر یکی از این آثار، نام نگارگر آن با این عبارت درج گردیده است: «کوچکترین بندگان فرهاد» (*همان*، ص ۹۷-۹۸).

با اینکه دورهٔ تیموریان یکی از برجسته ترین دوران نگارگری ایران به شمار می رود، امّا تاکنون هیچ گونه کتابی در زمینهٔ این هنر از حکومت تیمور و سمرقند به دست نیامده است، ولی در زمان حکومت شاهرخ – همان طور که سخن رفت – فرهنگ و هنر مورد حمایت قرار گرفت و با آرامشی که ایجاد گشت، هنرمندان آموخته های پیشین را به تکامل رساندند و شیوه ای به دور از عوامل بیگانه بنیاد نهادند.

با انتخاب هرات به عنوان پایتخت از سوی شاهرخ «این شهر شاهد اوج نگارگری و تصویرگری در کتاب شد. از هنرمندان زمان او موسیقیدان معروف عبدالقادر مراغه ای و قوام الدّین معمار و مولانا خلیل نقّاش هستند که مورد حمایت او بودند. یکی از زیباترین آثار دورهٔ تیموری و مکتب هرات ، کتاب *کلیله و دمنه* «نصرالله

ابوالمعالی» است که در کتابخانهٔ کاخ موزهٔ گلستان نگهداری می شود. تصایر این کتاب به صورت نگاره هایی جدا از متن و کاملاً مستقل ترسیم شده است و همچنین به کار بردن رنگ زرد طلایی که آسمان تعدادی از این قطعات را با آن رنگ آمیزی کرده اند و ، تنوع گل و برگها از ویژگی های این نسخه به شمار می رود که در رنگ آمیزی به زیبایی جلوه گر شده است. مثلاً رنگ زرّین آسمان که بر روی قسمتی از سنگها و بدن حیوانات تکرار شده تعادل و تناسب بسیار پسندیده ای را در این نقّاشی موجب گردیده است.» (*همان*، ص ۱۰۲)

یکی دیگر از کتاب های مصوّر شده در زمان شاهرخ، کتابی است با عنوان *جامع التواریخ* اثر «حافظ ابرو» که اوراقی از یک نسخهٔ ارزشمند آن که در مکتب هرات تصویر شده، در موزهٔ رضا عبّاسی نگهداری می شود. (*همان*، ص ۱۰۴)

اختلاف میان شاهزادگان تیموری بعد از مرگ شاهرخ (۸۵۰ ق) سالی چند دوام یافت تا بالاخره پس از بایسنقر، سلطان حسین بایقرا از سال ۸۷۲ تا ۹۱۱ هجری قمری در هرات فرمانروایی کرد. هرات در دورهٔ این پادشاه، شاهد عصر طلایی نقّاشی بود. عنایت و نوازش او در سی و پنج سال سلطنت به اهل فضل و هنر، خراسان خاصّه هرات را چون شهر غزنین در ایّام پادشاهی سلطان محمود غزنوی ساخت و اهل هنر در عهد او و وزیر دانشمندش امیرعلیشیر نوایی عزّت فراوان داشتند که تاریخ کمتر نظیر آن را نشان داده است. نقاشان مشهور این دوران پرورش یافتگان و تربیت شدگان استادان عهد شاهرخی بودند ... (منشی قمی، ۱۳۵۲، ص سی و نه)

همان طور که اشاره شد با نفوذترین شخصیت فرهنگی در هرات، امیرعلی شیر نوایی بود که سیاستمداری برجسته و به همان اندازه نیز قطب مهّم ادبی و هنری به شمار می رفت. او موسیقی دان، شاعر و نقّاش نیز بود. «تاکنون هیچ حامی و مشوّق اهل فضل و هنری همچون او دیده نشده است.» (بینیون و دیگران، ۱۳۶۷، ص ۲۲۸)

همچنین «در کارگاه های دربار او بود که «بهزاد» هنرمند پرآوازه، به فعالیت پرداخت. در این دوران توجّهٔ عمده به *شاهنامه* بود، ولی دیوان ها و دیگر آثار سایر شعرا مانند *خمسهٔ* نظامی، *بوستان و گلستان* سعدی نیز مورد توجّه قرار گرفت.

احساس جنگ در شاهنامه های دورهٔ تیموری وجود دارد، ولی از نظر تصویری از خشونت آن کاسته شده و دنیای ساده و شاعرانه ای از لطافت و آرامش را تصویر می کند و جای آن را، توجّهٔ بیشتر به جزئیّات لباس ها و منظره و طبیعت گرفته است.» (شریف زاده، ۱۳۷۵، ص ۱۰۹)

«از اسناد بازماندهٔ این دوره چنین برمی آید که کارگاه نقّاشی کتابخانهٔ سلطنتی تیموریان به خصوص در امر کتاب آرایی با هنرهایی چون کتابت (خطّاطی)، تصویر، تذهیب و کارهای وابسته بدان همچون جدول کشی و لاجوردشویی و تجلید و غیره سروکار داشته است ضمناً کارهایی چون حکّاکی و قلم زنی روی فلزّات و حجّاری (سنگتراشی) و کاغذسازی برای کتابت و کاشی تراشی و صدف تراشی و غیره تحت نظر رئیس کتابخانه (کلانتر) بوده است. کارهای مربوط به تجلید و مرمّت کتاب (فصّالی و وصّالی) نیز تحت نظر کارگاه هنری کتابخانه انجام می شده است.» (آژند، ۱۳۸۱، ص۹۳-۹۴)[۷]

حجم آثار ادبی - هنری سدهٔ نهم در مکتب شیراز و هرات نسبتاً معتنابه است که به جهت اختصار - علاوه بر آثار ذکر شده فقط به معرّفی دو *شاهنامه* آن هم متعلّق به مکتب شیراز بسنده کرده و سپس به اجمال از نقّاشی و معماری دورهٔ گورکانی هندوستان یاد کرده و مطلب را تمام می کنیم.

نخست *شاهنامهٔ* کتابخانهٔ عامّهٔ لنین گراد است که در *فهرست دورن* شمارهٔ ۳۳۲ دارد، مینیاتورهای آن مربوط به مکتب شیراز است که کار روی آن را حدود ۸۴۴ ق /۱۴۴۰ م تخمین می زنند و کتابت آن به نستعلیق خوش خفی ۸۴۸ ق/۱۴۴۴ م است که ۱۷ صفحهٔ مصوّر مینیاتور دارد،که از آن جمله تصویر کفش گر شیرسوار در

کتاب هنرهای زیبای عرب و ایران چاپ شده است و چهره کشی والبسه و خصایص آن ایرانی است. و آنچه فردوسی در بیتی وضع کفش گر مست را شرح کرده، عین آن به خامهٔ هنرمند مصوّر گردیده است:

از ان می سر کفشگر مست بود　　　به دریا در انگشت او شست بود

این کفشگر مست با دست راست از پس پشت، گوش شیر ژیان را آنقدر تاب و فشار داده که اثر زور دست او در چهرهٔ شیر نیز نمایانست، و این وضع موجب حیرت و تعجّب شیردار و بینندگان دیگر گشته است. (حبیبی،۱۳۵۵، ص ۳۱۷)

نسخهٔدیگر *شاهنامهٔ* شعبهٔ شرق شناسی لنین گراد است که در سنهٔ ۸۴۹ ق /۱۴۴۵ م. نوشته شده و مینیاتورهای آن شبیه مکتب شیراز معاصر هنر هراتست و یکی از مناظر رنگین آن که در هنرهای زیبای عرب و ایران طبع شده، شه سوار جوان تاجداریست که لباس شاهنامهٔ فاخر دارد و بر اسپ تازی سیاه دونده سوار و با تیر و کمان حمله ور می شود. چستی و چالاکی و دلاوری در حرکات این جوان تا زنده نمایان است. رنگ آمیزی تمام منظر متناسب و جالب است. خط نستعلیق خفی این نسخه متوسّط و از خطوط بسیار عالی نیست.

منظر دیگر رودابه دختر زیبایی است که از بالای قصرگیسوی تابدار خود را فروهشته و زال آن را گرفته و به مدد آن بالا می رود، و مردی دیگر در سبزه زار روبروی قصر انگشت تعجّب به دهان گرفته و نگران این منظر بدیع عاشقانه است.

چهره کشی ایرانی و البسه و تزیینات قصر نهایت جالبست و این مایهٔ هنر را از سوابق مکتب هرات توان شمرد. (*همان* ، ص ۳۱۷-۳۱۸)[۸]

«در اوایل قرن نهم هجری (قرن شانزدهم میلادی) طوایف ازبک موسوم به شیبانی بر ماوراءالنهر و هرات مسلّط شدند و آخرین فرد خانوادهٔ تیموری بابر را از آن جا راندند و او به هندوستان رفته و در آنجا رونقی به هم زد و سلسلهٔ امپراطوری مغول هند را تأسیس کرد.» (آربری، ۱۳۴۶، ص ۲۳۰)

تاراچند در کتاب *نفوذ اسلام در فرهنگ هند* می نویسد: «که در مملکت هندوستان تقریباً هر عمارت چه تاریخی و یادگاری و چه مفید و مسکونی، سبک هند و اسلامی را پیروی می کند. (متن انگلیسی، ص 256-257)

نقّاشی هندوستان هم از فرهنگ ایران متأثّر گشت، چنان که در بسیاری از مینیاتورهای عهد سلاطین گورکانی، موضوع تصویر هندی است، ولی اصول نقش کردن تصویر، ایرانی یا هند و ایرانی است، چه صنعت نقّاشی ایران مربوط به خوش نویسی است. ولی صنعت نقّاشی هندوستان بر ترسیم خطوط دلالت کننده و محکم امّا قدری سیّال مبتنی است ... طرّاحی صافی، فضای خالی، منظرهٔ بدیع و توجّه به جزئیات همچو جواهرآلات و البسه این ها اختصاصات نقّاشی ایران است که به شکل نقّاشی هندو درآمده. فقط موضوع نقّاشی متعلّق به هیئت جامعهٔ هندوستان است و الاّ طرح ریزی، رنگ آمیزی و زمینهٔ تصویر تقلید خوبی از صنعت نقّاشی ایران است.» (هادی حسن، ۱۳۷۳، ص ۱۸۹)[۹]

معماری گورکانی با ترکیب عناصری ناهمگن از معماری ماوراءالنهر ، تیموری، هندی، ایرانی و اروپایی شیوه ای عالی و غنی پدید آورد. خصوصیات فراگیر معماری گورکانی آن را از سایر سبک های معماریِ اسلامی متعلّق به دوره های پیش در شبه قارّه هند، متمایز کرده و به آن جاذبه ای جهانی بخشیده است.

معماری گورکانی از ابتدا جامد و انعطاف ناپذیر نبود و نسبت به شرایط ناحیه ای و سنّت های ساختمان سازی گوناگون قابل انعطاف باقی ماند.

به سب آن که گورکانیان وارث مستقیم تیموری ها بودند،عناصر پایدار معماری آن ها، به خصوص در اثنای دورهٔ نخست، تیموری بود. (در منابع قدیم تر از آن به عنوان معماری ایرانی یاد شده است)

حقیقتی که معمولاً شناخته نشده است، این است که ویژگی های اساسی معماری تیموری مانند تقارن کامل در نقشه به شکلی استوار در نماها منعکس می شد، چنان که الگوهای پیچیدهٔ اطاق ها در معماری گورکانی نسبت به دورهٔ صفویه در ایران بیشتر مورد بهره برداری قرار گرفت، در حالی که معماری صفویه نیز از همان سنّت معماری تیموری بهره برده است. (کَخ ، ۱۳۷۳، ص ۱۴) «نمونهٔ بنای دورهٔ تیموری هند، مدرسهٔ صدر اعظم مقتدر آن زمان یعنی خواجه محمود گاوان (در متن قاآن آمده که اشتباه است) (۸۷۶ ق/۱۴۷۱ م) در بیدر می باشد که کاملاً باکاشی های معرّق پوشانده شده. منارهٔ بلند و باریک به سبک ایرانی در «چندمنار» واقع در دولت آباد که به وسیلهٔ علاءالدّین شاه (۸۴۰ ق/۱۴۳۶ م) ساخته شده و همچنین دروازهٔ معروف یوسف عادل شاه و منار «شاه رضا» در گلبرگه از این نظر قابل مطالعه است.» (آربری، ۱۳۴۶، ص ۱۵۷-۱۵۸)[۱۰]

خلاصه اینکه فنّ نقّاشی و دیگر هنرها به ویژه در همگامی با ادبیات در دورهٔ تیمور و جانشینان او ترقّی و نشو و نما یافته و به اعلی درجهٔ کمال رسید و بعدها در عصر بهزاد و شاگردان او به حدّ اکمل بالغ گردید.

پی نوشت ها

۱- جهت اطّلاع بیشتر از *شاهنامهٔ بایسنقری* ر.ک: *هنر عهد تیموری* ، ص ص۴۸۰-۴۴۸ و نیز: شریف زاده، ۱۳۷۵، ص ۱۰۵-۱۰۸.

۲- جهت اطّلاع بیشتر ر. ک. : همان، ص ص ۶۸-۷۹.

۳- تصویری کوچک که در آن ریزه کاری به کار رفته باشد، نوعی نقّاشی خاصّ مشرق زمین که در آن قواعد علم مناظر و مرایا و کالبد شناسی رعایت نمی شود و رنگ جنبهٔ‌تزیینی دارد و جزئیات با ریزه کاری های خاص نشان داده می شود (معین، محمّد. *فرهنگ فارسی* ، ذیل : مینیاتور) برای اطّلاع بیشتر ر. ک. : شریف زاده، ۱۳۷۵، ص ص ۱۱-۱۳).

۴- مصون ماندن شیراز از هجوم مغول ها شیراز به محلّی امن برای گرد آمدن بسیاری از هنرمندان و دانشمندان گردید. بدین ترتیب این شهر در مقام حافظ ارزش های هنری و فرهنگی ایران، از اهمیّت والایی برخوردار گردید (شریف زاده، ۱۳۷۵، ص ص ۹۱-۹۸).

۵- این مکتب همان مکتب هنری دورهٔ صفوی تا آغاز دورهٔشاه طهماسب است (*همان*، ص ص۱۲۷ -۱۴۱).

۶- مکتب نگارگری دورهٔ عباسیان (*همان*، ص ص ۶۳-۷۱).

۷- برای اطّلاع بیشتر ر. ک. اژند، ۱۳۸۱، ص ۸۹-۹۹.

۸- جهت اطّلاعات بیشتر و نمونه های قابل توجّه ر.ک.: عبدالحیّ حبیبی. *هنر عهد تیموریان* (تهران، بنیاد فرهنگ، ۱۳۵۵).

۹- جهت اطّلاعات بیشتر ر. ک. : تاراچند. تأثیر اسلام در فرهنگ هند، ترجمهٔ علی پیرنیا – عزّالدین عثمانی (تهران، پاژنگ، ۱۳۷۴) ص ص ۳۱۹-۳۳۵.

۱۰ -جهت تفصیل مطلب ر. ک. : آربری، *میراث ایران* تألیف سیزده تن از خاورشناسان، زیر نظر آربری. ترجمه احمد بیرشک و دیگران (تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۶) ص ص ۱۸۹-۲۴۸.

منابع و مأخذ

- آربری، ا.ج.(۱۳۴۶). **میراث ایران تألیف سیزده تن از خاورشناسان**، زیر نظر آربری، ترجمهٔ احمد بیرشک و دیگران، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

- آژند، یعقوب.(۱۳۸۱) . «کارگاه هنری سلطان حسین بایقرا»، **هنرهای زیبا**، نشریه علمی – پژوهشی دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران، ش ۱۲، زمستان، ص ص ۸۹-۹۹.

- اشرفی، م. م.(۱۳۶۷) . **همگامی نقّاشی با ادبیات در ایران**، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران، نگاه.
- انوشه، حسن(۱۳۷۸). **دانشنامهٔ ادب فارسی** ، ج ۳، ادب فارسی در افغانستان، تهران، مؤسسهٔفرهنگی و انتشاراتی دانشنامه، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بینیون، لورنس؛ ویلکینسون، ج. و. س. ؛ گری، بازیل. (۱۳۶۷). **سیر تاریخ نقّاشی ایرانی**. ترجمهٔ محمّد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر.
- تاراچند. (۱۳۷۴) .**تأثیر اسلام در فرهنگ هند**، ترجمهٔ علی پیرنیا. ـ عزّالدّین عثمانی، تهران، پاژنگ.
- حبیبی، عبدالّحی.(۱۳۵۵). **هنر عهد تیموریان و متفرّعات آن**، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
- زرّین کوب، عبدالحسین.(۱۳۶۳). **سیری در شعر فارسی**، تهران، نوین.
- زکی محمّد حسن.(۱۳۵۷) . **تاریخ نقّاشی در ایران**، ترجمهٔ ابوالقاسم سحاب، تهران، سحاب کتاب، چاپ سوم.
- شریف زاده، عبدالمجید.(۱۳۷۵) . **تاریخ نگارگری در ایران**، *تهران، حوزهٔ هنری.*
- طاهری، ابوالقاسم.(۱۹۴۵) . «دورهٔ تحوّل نقّاشی ایران (۱)»، **روزگار نو**، ج ۴، ش ۶، ص ص ۶۵-۷۰.
- کُخ، ابا. ۱۳۷۳. **معماری هند در دورهٔ گورکانیان**، ترجمهٔ حسین سلطان زاده، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- مایل هروی، نجیب(۱۳۵۳) . **لغات و اصطلاحات فنّ کتابسازی همراه با اصطلاحات جلد سازی** - تذهیب - نقّاشی، به کوشش مایل هروی. تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
- منشی قمی، قاضی میراحمد.(۱۳۵۲) . **گلستان هنر**، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری.
- نیّر سینا، هدایت. «مکتب هرات در نگارگری»، **ره آورد**، ش ۲۲، صص ۵۴-۵۹.
- هادی حسن.(۱۳۷۳) . **مجموعهٔ مقالات هادی حسن**. بانوشته های خلیق احمد نظامی، عزیز عثمانی و غلام سرور، تهران، بنیاد موقوفاتی دکتر محمود افشار.
- ی. د. «موزهٔ بریتانیایی لندن».(۱۹۴۴) . **روزگار نو**، ج ۴، ش ۲.

جهت اطّلاع بیشتر

- آرزو، عبدالغفور.(۱۳۷۶) . «مکتب ادبی هرات»، **دُرِّ دری**، س ۱، ش ۱، بهار، ص ص ۲۲-۲۷.
- آریان، قمر.(۱۳۶۲) . **کمال الدّین بهزاد**، تهران، انتشارات هنر و فرهنگ و انتشارات هیرمند.
- آژند، یعقوب.(۱۳۸۱) . «هنرپروری و هنروری در دورهٔ شاهرخ»، **تاریخ** ،مجلّهٔتخصّصی گروه تاریخ دانشگاه تهران، س ۳، ش ۳، ص ص ۷۵-۹۰.
- بنووال، محمّد افضل. (بی تا). «بررسی مکتب مینیاتور در عصر تیموریان هرات از نظر ادبیات»، **ادب**، ج ۱۹، ش ۱-۲، ص ص ۵۳-۶۲ و نیز:*ادب*، ج ۱۹، ش ۳-۴، ص ص ۳۴-۳۸ و نیز: ش ۵-۶، ص ص ۴۹-۷۰.
- بهنام، عیسی.(۱۳۴۲) . «مکتب نقّاشی هرات»، **نقش و نگار**، ش ۸، ص ص ۲۴-۲۹.
- پارسای قدس، احمد.(۱۳۵۶) . «سندی مربوط به فعالیّتهای هنری دورهٔ تیموری در کتابخانهٔ بایسنقری هرات»، **هنر و مردم**، ش ۱۷۵، ص ص ۴۲-۵۰.
- رابینسن، ب.و.(۱۳۷۶) . **هنرنگارگری ایران** (۱۳۱۳-۱۸۹۶/۷۵۱-۱۳۵۰) ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، مولی، ص ص ۱۸-۴۹.
- شراتو، امبرتو؛ گروبه، ارنست.(۱۳۷۶) . **هنرایلخانی و تیموری**، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، مولی.
- طاهری، ابوالقاسم. (بی تا). «دورهٔ تحوّل نقّاشی ایران (۲)»، **روزگار نو**، ج ۵، ش ۱، ص ص ۴۱-۴۹.
- عالی افندی،مصطفی.(۱۳۶۹) . **مناقب هنروران**، ترجمهٔ تحشیه توفیق هـ . سبحانی، تهران، سروش، ص ص ۵۵-۹۳.

- ِگویا اعتمادی، محمّد سرور. (بی تا). «نگارستان هرات و نقّاشان وی»، **سالنامهٔ کابل**، ش ۷، ص ص ۳۴۱-۳۵۳.

- مایل هروی، نجیب.(۱۳۸۰). **تاریخ نسخه پردازی و تصحیح انتقادی نسخه های خطّی** ، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

- «مروری بر مکاتیب مینیاتور ایران، مکتب هرات»(۱۳۷۰) . **فصلنامهٔ هنر**، ش ۲۰، زمستان، ص ص ۳۴-۴۳.

- نعیمی، علی احمد.(۱۳۲۸) . **صورتگران و خوشنویسان هرات در عصر تیموریان**، کابل، انجمن تاریخ.

- همایونفرّخ، رکن الدّین.(۱۳۴۸). «هنر دورهٔ تیموری و کمال الدّین بهزاد»، **وحید**، س ۶، ش ۱۰، مهر، ص ص ۸۳۳-۸۴۰ و نیز: وحید، س ۶، ش ۱۱، ص ص ۹۹۴-۱۰۱۱.

شیخ ابواسحق اطعمه شیرازی و حافظ

دکتر منصور رستگارفسایی*

چکیده

شیخ اطعمه طنز پرداز و نقیضه پرداز بزرگ شیراز در قرن نهم است .این نوشتار ضمن معرفی زندگی ، شخصیت و آثار او ، می کوشد وجوه معنایی عنوان ها و نامه های این شاعر را یافته ، ریشه ها و روند اجتماعی شکل گیری این نوع شعر (طنز و نقیضه)را جستجو کند و محورهای معنایی آن را بیابد.بخش دیگر نقیضه های شاعر بر شعرای دیگر است و به صورت ویژه ، حافظ .

واژه های کلیدی : ابو اسحق ، نقیضه ، طعام ، حافظ .

مقدمه

شیخ‌جمال‌الدین‌ابواسحق‌حلاج‌اطعمه‌شیرازی از شاعران ونویسندگان طنزپرداز و نقیضه‌ساز شیراز در قرن نهم هجری است که او را «شیح اطعمه»، «شیخ ابواسحق حلاج»، «بسحق اطعمه» و «مولانا بسحق شیرازی» هم نامیده‌اند. (هرمان اته، ۱۳۳۷ ،ص ۱۸۸)

کلمه بسحق: «بسحاق» مخفف «ابواسحق» است و چنان‌که در املاء قدیم فارسی، شایع بوده است، آن را «بسحق» بدون واو و الف می‌نوشته‌اند اگر چه نامش را جهان‌الدین نوشته‌اند، خود در یک رباعی، خویشتن را «جلال» می‌خواند:

ای حلقه به گوش سفره‌ات طوق هلال — پرداختـه‌ای هـریسـه در عیـن کمال
هر کفچـه کـه می‌زنـی به طاس روغن — گویی تو، که زنده می‌شود روح «جلال»

(همان، ص ۱۷)

۱- «بسحق» کنیه‌ی این شاعر شیرازی است ولی او معمولاً این کلمه را به عنوان نام یا تخلص خود به کار می‌برد:

چنین گوید اضعف عبدالله الرزاق، المعروف به حلاج:

منصور، اناالحق گفت، بسحق انا الحلوا — این معنی حلوایی و آن دعویی حلاجی

* * *

شمیـم قلیـه دمـد تـا قیامت ای بسحق — زهر گُـلـی کـه دمـد از گِـل معطـر ما

۲- گاهی او خود را معروف به «حلاج» می‌خواند و می‌گوید ... ابواسحاق، المعروف به حلاج و زمانی خود را بسحق حلاج می‌خواند:

عصرها باید که تا بحسق حلاجی دگر — مادح حلوا شود یا مدح‌خوان بکسمات

* * *

---

* استاد ، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شیراز.

حلوای پشمک خوشتر توان خورد | در دستگاه بسحاق حلاج

* * *

چه کم گردد از خوان نوالت | ببندد زله‌ای بسحاق حلاج

(همان، ص۱۸)

۳- «اطعمه» لقب دیگر اوست که این عنوان را به این دلیل به وی داده‌اند که در شعر خود به وصف انواع طعام‌ها همت گماشته است. (صفا، ۱۳۶۳ ، ص ۲۴۵)

در این مورد توجه داشت که بسحق اطعمه را نباید با «نظام‌الدین احمد اطعمه» که اندکی پیش از بسحق، در شیراز می‌زیست، اشتباه کرد زیرا احمد نیز در شعر خویش به انواع طعام‌ها اشاره می‌نمود و در اوصاف آن‌ها، داد سخن می‌داد و به همین دلیل بسحق اطعمه در اشعار خود از ادخال شعر خود با شعر شاعرانی چون ا حمد اطعمه نگران بوده است.

به املا من زین لطائف بسی است | ولی خوف ادخال با هر کسی است

(همان، ص ۲۱)

۴- لقب دیگر وی «شاعر طعام» است:

گفت با شاعر طعام به رمز | کله‌پز، آن زمان که کیپا دوخت

(همان)

۵- «شاعر اطعمه» نیز، عنوان دیگر بسحق است که طبعاً در این موارد، شعر وی نیز «شعر اطعمه» خواهد بود:

خوان چونهی، بنه عیان، «شاعر اطعمه» بخوان | لوت خوران به هم نشان دو سه چهار و پنج و شش

(همان، ص۲۲)

و گر اشراف و اکابر برسانند ز جود | «شاعر اطعمه» را جایزه‌های کجری

(همان)

شعر اطعمه

در نصابی گفته‌ای بسحاق «شعر اطعمه» | کز سر این سفره، معمورند خلق بحر و بر

(همان)

بس که شیرین گفته‌ای بسحاق «شعر اطعمه» | خرده‌ی قند و نباتت در دهان خواهم فشاند

(همان)

۶- بسحق در مواردی خود را «مرشد گرسنگان»، «مرشد گسنگان» و «مرشد گشنگان» می‌خواند:

تا به تخلص، مرشد گشنگان شدم | پخته شده به مطبخم، دیگ سخن بدین نمط

(همان)

چو بسحق این شعرها در جهان | برای دل گشنگان گفته‌ایم

(همان)

۷- بسحق خود را «واصف» طعام‌ها هم می‌داند:

من آن‌چه وصف طعام است با تو می‌گویم | تو خواه از سخنم پند گیر وخواه ملال

(همان)

بسحق به زادگاه خود اشاره‌ای صریح و قاطع ندارد اما از اقامت در شیراز و فارس بسیار سخن می‌گوید و معمولاً او را «شیرازی» خوانده‌اند.

قند بسحق گر از فارس به دریا افتد | موج شربت بکند بیخ سرای کجری

(همان، ص۲۳)

همچو بسحق ز شیراز برای بغرا　　　تا به حدی است مرا میل خراسان که مپرس

(همان، ص۲۳)

او از «آب رکنی» و «مصلی» و «سعدیه» شیراز سخن می‌گوید و دل بسته‌ی لولیان شیرازی است:

از شوق آب رکنی و ذوق برنج زرد　　　همچون قلندران به مصلی نشسته‌ام

(همان، ص۲۳)

گر آب رکنی بایدت از کوزه‌ی نو، دم به دم　　　از بوی صحن چرب خود تقصیر با سقا مکن

(همان، ص۲۳)

یا رفته‌ام به «سعدی» و در آستان شیخ　　　با نان گرم وارده و خرما، نشسته‌ام

(همان، ص۲۳)

اگر چه خلق جهان پای‌بند ترکانند　　　حلاوتی است در این لولیان شیرازی

(همان، ص۲۳)

۸- گاهی نیز، بسحق خود را «گشنه‌ای» که غله‌اش را تاراج کرده‌اند می‌خواند:

کنون خود گشنه می‌مانم در این شهر　　　که ترکان کرده‌اند آن غله، تاراج

(همان)

ندارم بهر بغرا یک سیر آرد　　　همی پیچم به خود، چون تیر تتماج

و طبعاً شعر وی، برای دل گشنگان سروده می‌شود:

چو بسحق، این شعرها در جهان　　　برای دل گشنگان گفته‌ایم

(همان)

از روزگار ولادت بسحق، اطلاعی دقیق نداریم ولی می‌دانیم که در عهد حکومت سلطان اسکندر عمر شیخ بر فارس، از ندمای او بوده است و عمر شیخ در ۷۹۶ هـ.ق کشته شده است و اسکندر پس از وی با آن‌که خردسال بوده، به فرمان جدش با برادران دیگر خود، فارس را در تیول خود داشت تا آن‌که در میان برادرانش نزاع درگرفت و میرزا اسکندر در سال ۸۱۱ هـ.ق به خراسان گریخت و مورد عنایت عم خود شاهرخ واقع شد و اندکی پس از کشته شدن برادرش پیر محمد، فارس و اصفهان را مسخر کرد و به سال ۸۱۲ هـ.ق جانشین برادر شد و خود در سال ۸۱۷ هـ.ق اسیر و کور و مقتول گردید، بنابراین قاعدتاً باید اشاره دولتشاه سمرقندی بدین که «... به روزگار پادشاه زاده، اسکندربن‌عمر شیخ ... ابواسحاق، ندیم مجلس او بوده است ... .» (دولتشاه، ۲۸۰) مربوط به همین چند سال باشد. دولتشاه در دنبال همین مطلب می‌نویسد: «... بسحق چند روزی به مجلس پادشاه، حاضر نشد، روزی که به مجلس آمد شاهزاده پرسید که مولانا این چند روز، کجا بودی؟ بسحق، زمین خدمت بوسید و گفت: ای سلطان عالم، یک روز حلاجی می‌کنم و سه روز پنبه از ریش بر می‌چینم ... و گویند مولانا بسحق ریش دراز داشته، از قاعده بیرون ... .» (همان، ص ۲۷۶)

از خانواده او نیز هیچ نشانه‌ای در اشعار وی وجود ندارد ... به هر حال در فاصله‌ی سال‌های ۸۱۲ تا ۸۱۷ هـ.ق، شاعری مشهور بود که در دستگاه سلاطین روزگار خود راه یافته بود و حسب‌المعمول باید در سنین چهل پنجاه سالگی بوده باشد زیرا در بعضی از اشعار خود، به پیری خویش اشاراتی دارد:

چنان بر دنبه‌ی فربه زند بسحق در پیری　　　که خود دارد گمان آن‌که در سن شبابستی

(همان، ص۲۵)

بنابراین ولادتش باید دست کم میان اواسط قرن هشتم و یا سال‌های دهه‌ی دوم از نیمه دوم آن قرن، اتفاق افتاده باشد.

تحصیلات

«... نمی‌دانیم مولانا ابواسحق چه فرا گرفته و کجا و نزد چه کسانی درس خوانده و یا آن‌که اشتغالش به شاعری که گویا منافی پنبه‌زنی و ندافی او نبود، به سائقه مطالعات و ذوق شخصی صورت گرفته بود، به هر حال استقبال‌های بسحق نشان می‌دهد که او به رسم شعرای زمان در دیوان‌های مشهور شاعران پارسی‌گوی مرور کرده و به شیوه‌ی آنان، به شاعرانی از قبیل سعدی، سلمان، خسرو، حافظ و کمال خجندی و ... جواب گفتن آثارشان توجه خاصی داشته است و این رسم یعنی استفاده از غزل‌ها و قصاید و قطعات مشهور فارسی برای طنز و شوخی پیش از این هم معمول بوده است ... .» (صفا، ۱۳۶۳ ، ص ۲۴۷) اما در دیوان بسحق اشارتی به تحصیل او در مدرسه سنقری شیراز وجود دارد:

ز چاه مدرسه‌ی سنقری شنیدم دوش　　　که کرد مشوره با دلو و گفت با فراش

که بهر رشته‌ی مهتر، کمال چشمه‌ی ما　　　روان چو آب حیات است عذب و گوهرپاش

بسحق بنابر دیوان اشعارش با بسیاری از دانش‌های زمان چون اطلاعات نجومی، صرف و نحو، فنون ادبی ولغت و امثال و آیات و احادیث آشنا می‌نماید و بر دانش‌های مدرسه‌ای مسلط است:

«... باشد که در اسطرلاب مان گرده، کوکب طالع ما بیند که در برج حمل یا بره‌ی شیر هست مقارنه دارد یا در منزل با گوشت گاو پیر، احتراق خواهیم یافت:

کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت　　　یا رب از مادر گیتی به چه طالع زادم

(همان، ص۲۶)

چون با منجم روغن بگفتند جواب داد که در زیج گرد خوان، به رصد مرصود نان پهن، می‌نماید که فردا به طالع سعد چون دو درجه و یک دقیقه از اول چاشت، بگذرد، تربیع قرص آفتاب و ماه نان و پنیر در برج جوزا و گردکان پر مغز خواهد بود. و مقارنه با ستاره‌ی دنباله‌دار کلوئده، خواجگانه دارد و محاق و کسوفش در برج ثریای خواسته‌ی انگور شاهانی خواهد بود تا محترق گردند، باشد که این قران‌ها آخر گردد ... .» (همان، بغرانامه، ص ۲۴۷ و ۲۴۸)

بسحق در فواتح حکایات و در داستان‌هایی چون سفره‌ی کنزالاشتها و داستان مزعفر و بغرا نیز به ارائه کمالات لفظی و معنوی وادبی خویش می‌پردازد:

حبیب خدا سیدالمرسلین　　　که محبوب او گشته بود انگبین

بشیر و نذیر و سراج منیر　　　که بود اختیارش به معراج شیر

جهان در جهان ترک لذات کرد　　　که از نان جو، سیر هرگز نخورد

ز حق باد رضوان به یاران اوی　　　که همکاسه بودند بر خوان اوی

(همان، ص۲۶)

معیشت بسحق

اگر چه بسحق در معنا اهل فقر است ولی مسلماً زندگی او نیز توأم با فقر و تهی‌دستی بوده است. بنا بر قول شادروان دکتر صفا «بسحق به جای هزل و طعن اجتماعی، جواب‌ها و استقبال‌های خود را منحصر به توصیف

اطعمه و اغذیه کرده اما یقین است ک در ذکر این اوصاف، سخن او خالی از بیان آرزوهای پنهانی طبقات محروم جامعه‌ی آن زمان و شاید خود شاعر نباشد ... .» (صفا، ۱۳۶۳ ، ص ۲۴۷)

بسحق احتمالاً از قبل شاعری خود درآمدی داشته و ارتزاق می‌کرده است، بعضی نیز او را حلاج و پنبه‌زن دانسته‌اند:

بیش از این گر روزیم از گفته بسحاق بود — این زمان مهمان خوان نعمت اللهم دگر

(همان، ص۲۹)

اما همه جا از خود به عنوان فقیری تنگ‌روزی و نگران و نومید سخن می‌راند:

طشت حلوا چه بری از پی نعشم فردا — کاین دم از گرسنگی، طشت من از بام افتاد

(همان، ص ۳۰)

پا در هواست مرغ و برنجم چو وجه آن — بر بال غـــاز و کبک و کبوتر نوشته‌انـــــد

(همان، ص س ۳۰)

حلوای پشمـــــک خوش‌تر توان خورد — در دستگــــــاه، بـــسحـق حـــلاج

(همان، ص۱۸)

رزق بسحق گر از کیسه‌ی یاران باشـد — طاس لوزینه به دست دگران خواهد بود

(همان، ص۳۱)

به خوان نان، که تا در بسته شد من بی‌خور و خوابم

به زلف آشفته، کزاین چرخ چون، ماهیچه در تابم

(همان)

به همین جهت است که میل او به شعر اغذیه بی‌چیزی نیست:

میل بسحق به این اطعمه بی‌چیزی نیست — غالب الظن من آن است که اسراری هست

(همان، ص بیست و هشت)

در خوردن لوت و صفت اطعمـه کـردن — تـــا لـبّــه لـقــد آثـرک الله، عـلـیـنـــا

(همان، ص۲۹)

او می‌داند که شعر اطعمه او در دل همگان تأثیر می‌گذارد و آنان را شاد می‌سازد:

آن مردم از اشعار بسحق — چو نار و پسته، خندان آفریدند

(همان، ص۲۸)

گفت بسحق چنین شعر ز انواع طعام — تا شود گرسنه آن سیر که خواند یک بار

(همان، ص۲۸)

گر اشتها به شعر منت شد، عجب مدار — کاین گشنگان حدیث غذا خوش ادا کنند

(همان، ص۲۸)

مرگ بسحق

وفات بسحق را به سال ۸۲۷ برابر با ۱۴۲۳ میلادی یا ۸۳۰ برابر با ۱۴۲۷ میلادی یا سال‌های ۸۲۸ و ۸۳۸ یا ۸۴۰ نوشته‌اند. (ریحانه‌الادب، جلد دوم، ص ۱۷۰ و تاریخ ادبیات در ایران، جلد چهارم، ص ۲۵۰، و تاریخ ادبیات

در ایران، هرمان اته، ص ۱۸۸ و تاریخ نظم و نثر در ایران، ص ۲۹۶ و ۲۹۷ و ۳۲۰) و قبر او در زاویه جنوب غربی تکیه چهل‌تنان شیراز است.

۱- از معاصران او شاه سیف‌الدین ابونصر است که قصیده آفاق و انفس را در مدح وی سروده است به مطلع:

مطلعی شیرین شنو مانند حلوا سر به سر	مصرعی قند و نبات و مصرعی شهد و شکر

۲- سلطان اسکندربن‌عمر شیخ تیمور والی فارس (۸۱۷-۸۱۲) که گفته‌اند ابواسحق با او روابط نزدیک داشت.

۳- شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۴-۷۳۰) که اگر مرگ بسحق را در فاصله ۸۴۰-۸۲۷ بدانیم طبعاً سال‌های آخر عمر این دو تن با هم مقارن بوده است و نوشته‌اند که شیخ ابواسحق مرید و معتقد شاه نعمت‌الله بوده است و در سفری که شاه نعمت‌الله در دوران اسکندر بن عمر به دعوت او به شیراز آمد، ابواسحق او را ملاقات کرد.

«شنیدم که نوبتی ماهان در کرمان به صحبت حضرت مقدسه رسیده بود، بعد از آن‌که در مقابل آن ابیات حضرت مقدسه (شاه نعمت‌الله ولی) که فرموده‌اند:

گوهر بحر بی‌کران ماییم	گاه موجیم و گاه دریاییم
ما بدان آمدیم در عالم	تا خدا را به خلق بنماییم

او گفته بود:

رشته‌ی لاک معرفت ماییم	گه خمیریم و گاه بغراییم
ما از آن آمدیم در مطبخ	که به ماهیچه قلیه بنماییم

حضرت مقدسه ... متوجه او شده فرمودند: «رشته لاک معرفت شمایید؟» و بسحق در جواب گفت «که ما نمی‌توانیم از «الله» گفت از «نعمت‌الله» می‌گوییم.» (صفا،۱۳۶۳ ، ص ۴۲۸ و ۴۹۰)

۴- نظام‌الدین احمد اطعمه که در سال ۸۲۸ وفات یافته و شاه داعی شیرازی با وی معاشرت داشته و مرثیه‌اش گفته است.

۵- کاتبی نیشابوری ترشیزی که تا سال ۸۳۸ زنده بوده است و بسحق را در این دو بیت ستوده است:

شیخ بسحاق دام نعمته	گرم پخت او خیال اطعمه را
سفره‌ای او فکند در عالم	هست بر خوان او صلا همه را

(همان)

۶- قبولی از شاعران قرن نهم هجری که در سال ۸۸۰ دیوان خود را تدوین کرده است و در آن‌جا در قطعه‌ای بسحق را ستوده است که این شعر حاکی از آن است که پیش از آن سال، شعر بسحق به حدی معروف بوده است که نکته‌دانی آن را برای دیگران حکایت می‌کرده است:

خداوندگارا به پای شکوفه	نشستیم با جمع یاران زمانی
مفرح به مقدار نوشیده هر یک	بجز این جهان کرده پیدا جهانی
ز گفتار بسحق آن‌جا کتابی	همی خواند از جمع، نکته‌دانی

(همان، ص ۲۵۰)

آثار بسحق

دولتشاه سمرقندی می‌نویسد: «بسحق مردی لطیف‌طبع و مستعد و خوشگوی بود و از اجناس سخنوری، اشعار اطعمه را اختیار نموده و در این باب چون او کسی سخن نگفته است.» (دولتشاه،۱۳۳۷، ص ۲۷۶)

کلیات دیوان بسحق ترکیبی است از شعر و نثر و اشعار او شامل بر قصاید، غزلیات و قطعات و رباعیات و فردیات است و علاوه بر مقدمات منثور، می‌توان از دیپاچه رساله کنزالاشتها رساله، برای برنج و بغرا، رساله خوابنامه، فرهنگ دیوان اطعمه یاد کرد.

شعر ابواسحق اطعمه

ابواسحق شاعری است که شعر خود را وقف اطعمه کرده است و خود بدین صفت می‌بالد:

راستی در صفت اطعمه کردن، بسحق — کس ندیدیم که مثل تو، مثالی دارد

(همان، ص۴۷)

و به قول ادوارد براون «اشعار بسحق مملو است از اصطلاحات کهنه و متروک فن طباخی قرون وسطای ایران و غالباً لطف آن در این است که همه در استقبال اشعار جدی دیگران که در زمان شاعر، در السنه و افواه متداول بوده است به نظم درآمده است.» (براون،۱۳۲۷، ص ۴۶۲)

ذهن بسحق به حدی در به خاطر آوردن اشعار مناسب و معروف، امثال و حکم فارسی و عربی چالاک است که می‌توان در هر جمله و عبارت منظوم یا منثور او، آیه، حدیث، ضرب‌المثل، شعر یا جمله‌ای از بزرگان ادب را پیدا کرد، عظمت ذهن مبتکر و خلاق او شاعر را در تلفیق و تهذیب و نتیجه‌گیری و نقیضه‌سازی توانمند می‌سازد و نشان می‌دهد که شاعر با شایستگی تمام در دیوان‌های شاعران معروف پارسی‌گوی مروری دقیق و عمیق داشته و در جواب‌گونه به اشعار شاعران بزرگ مهارتی بسزا کسب کرده است و شعر او اگر چه به دلیل به کارگیری الفاظ و ترکیبات و تشبیهات و مضامین مربوط به اغذیه و اشربه دارای محدودیت‌های لفظی است اما در شعر او تنوع معنوی و سادگی و روانی و تأثیرگذاری دلنشینی هست که در اشعار معاصران وی نیست و به همین دلیل هم بسحق شعر خود را می‌ستاید:

ماهیان گر بشنوند این شعر چون آب روان — بر سر نظمم برافشانند از دریا گهر

در مصر سخن تا بنشستم به فصاحت — بشکست ز قند سخنم قیمت حلوا
نزد شعرا خوان عبارت چو کشیدم — گفتند در این سفره، تو داری ید بیضا

(همان، ص ۶۰)

چه سفره‌ای است که بسحق در جهان گسترد — که می‌برند از آن بهره عوام و خواص

(همان، ص ۶۰)

سخن در اطعمه بسحق پاک کرد چو آب — بود که جایزه بستاند از شراب طهور

(همان)

حقیقت آن است که مهم‌ترین محور معنایی اشعار و آثار منثور بسحق وصف غذاهاست و به قول استاد صفا: «ابواسحق با استقبال و جواب‌گویی و تضمین اشعار پیشینیان و معاصران برای سخن گفتن، نخواسته است شکم‌بارگی خود را ثابت کند بلکه تمام ابیات او نشان از آرزوی ارضا نشده و غرایز انسانی، درگیر و دار محرومیت‌ها و ناداشتی‌های طبقات معینی، دون طبقات مرفه است، مثلاً با خواندن این مطلع حافظ که نشان از اندیشه ژرف شاعر در مقام تنبه از گذشت عمر و فوات فرصت می‌دهد:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو   یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو

بسحق به یاد گرسنگی خود و طبقه پیشه‌وران همطراز خود می‌افتد و چنین وانمود می‌کند که با شکم تهی بدین‌گونه سخنان، نباید از راه رفت و بنابر مثل عامیانه عهد ما، فکر نان، باید کرد که خربزه آب است، در چنین حالی است که بسحق شعر حافظ را بدین‌گونه جواب می‌دهد:

طبق پهن فلک دیدم و داس مه نو   گفتم ای عقل به ظرف تهی، از راه مرو

چرخ گو این عظمت چیست چو نتوان کردن   قرص خورشید تو، یک روز، به نانی به گرو

اگرم گندم بغرا نبود، بفروشم   خرمن مه به‌جوی،خوشه‌ی‌پروین‌به دوجو

دست بر دنبه بریان زن و یخنی بگذار   سخن پخته همین است، نصیت بشنو

از همه آنچه نقل کردیم و از غالب اشعار بسحق مخصوصاً در جواب‌ها و تضمین‌های او، نوعی زهر خند پیداست و او از این حیث و هم‌چنین در شیوه‌ی استقبال و تضمین اشعار پیشینیان، برای مقاصد حاصل خود، شبیه و حتی پیرو عبید زاکانی است منتهی موضوع اصلی سخن را تغییر داده و به جای شرح مستقیم مفاسد جامعه، بیان آرزوهای گرسنگان را در بوی سفره متنعمان برگزیده است و با مجموعه‌ای که در وصف اطعمه ترتیب داده و با شوخ‌طبعی وهزل و گاهی طنزی که در آن اوصاف در پیش گرفته هم موضوع تازه‌ای بر موضوعات ادبی فارسی افزوده و هم سبکی خاص در این راه پدید آورده که بعد از او مورد تقلید قرار گرفته است.» (کلیات بسحق اطعمه شیرازی، ص شصت و چهار و تاریخ ادبیات در ایران، جلد چهارم، ص ۱۹۸-۱۹۵)

بسحق و نقیضه‌سازی

با توجه بدان‌چه درباره‌ی جواب‌های بسحق از شاعرانی چون حافظ و عبید گفته شد باید دانست که کار بسحق در این زمینه نقیضه‌سازی است که در اصطلاح ادبی به معنی «بازگونه جواب گفتن شعر کسی است» یا «جواب شکننده و مخالف به شعر کسی دیگر دادن» و معمولاً سخنی است که جدی نیست و در حوزه‌ی هزل و هجا و طنز قرار می‌گیرد و به قول بسحق شوخی مباحی است که بین جد و هزل قرار دارد و فرنگیان آن را پارودی (Parody) می‌گویند که عبارت است از «منظومه‌ای که با روحیه‌ی مخالف منظومه‌ای دیگر ساخته شده باشد، شعری که مضمونش مخالف با مضمون شعر دیگری باشد به منظور مخالفت یا ضدیت و مقابله بین دو شاعر، چنان که یک یا چند بیت را شاعر دیگر جواب ضد، نقیض، یا مخالفی از لحاظ قول و نقل، لفظ و معنی بدهد.» (اخوان ثالث،۱۳۷۴، ص ۱۶)

دکتر زرین‌کوب پارودی را عبارت می‌داند از این‌که «اثری جدی را به صورت هزل‌آمیز درآوردند مثل اشعاری که بسحق اطعمه در جواب بعضی غزل‌های حافظ و سعدی ... سروده» (زرین‌کوب، ص ۲۱) شادروان اخوان ثالث در این باره می‌نویسد: «... بسحق نقیضه می‌گوید و البته که شاید کار بسحق اطعمه هم در یک شکل و شمایل دیگر نظیر کار اجتماعی حافظ است در عالم جد و به هر حال لااقل جواب تلخ و تعریض تند او را با هنجاری مزاح‌آمیز به یاد خواننده می‌آورد و در ذهن مردم آن زمان که آشنا به کلام نعمت‌الله ولی، حافظ و بسحق هستند، گمان نمی‌کنم کار ساده‌ای باشد، فقط با تصور و تصویر کامل عیار همین آزمون است که می‌توانیم ارزیابی بالنسبه درستی از این سه متاع داشته باشیم و در این صورت کار بسحق اطعمه نیز شاید از حد هزل محض و تفنن پوچ شکمیات، بالاتر بیاید، پس هر متاعی را بایستی در عالم خود و با ترازوی خودش بشناسیم و قیمت بگذاریم.» (اخوان ثالث،۱۳۷۴، ص ۱۳۵)

اخوان آنگاه ادامه می‌دهد که: «... شاه نعمت‌الله ولی را غزلی است شطح‌آمیز و حماسی سخت مشهور که این ابیات از آن غزل است:

ما خاک راه را به نظر کیمیا کنیم | صد درد را به گوشه‌ی چشمی دوا کنیم
در حبس صورتیم و چنین شاد و خرمیم | بنگر که در سراچه معنی، چه‌ها کنیم
موج محیط و گوهر دریای عزتیم | ما میل دل به آب و گل خود چرا کنیم

کمال خجندی که ظاهراً به سید بی‌اعتقاد نبوده، آن را گرفته و چنین ساخته است:

دارم امید آن که نظر بر من افکنند | آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
ماییم خاک راه بزرگان پاکدین | آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند

اما، حافظ که گویا اعتقادی به شاه نعمت‌الله نداشته، غزل او را به تعریض‌های تندی و کنایاتی سخت گوشه‌دار جواب گفته است:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند | آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند
در دم نهفته به ز طبیبان مدعی | باشد که از خزانه‌ی غیبم دوا کنند
حالی درون پرده بسی فتنه می‌رود | تا آن زمان که پرده برافتد چه‌ها کنند

این بود نمونه کاری از اصل شعر شاه نعمت‌الله و استقبال معتقدانه‌ی منسوب به کمال و جواب جد پرطعن و تعریض حافظ، اما نقیضه بسحق اگرچه بیشتر نقیضه غزل حافظ می‌نماید اما با یک واسطه یا بی‌واسطه،نقیضه‌غزل‌شطحی شاه‌نعمت‌الله ولی هم هست و شعربسحق چنین است:

کیپاپزان، سحر که در کله وا کنند | آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند
حیران در آن زر بن دندان کله‌اند | آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
چون دنبه را ز صحبت سختو گریز نیست | آن به که کار دنبه به سختو رها کنند

(همان، ص ۱۳۶)

اگر چه بسحق در نقیضه‌های خود، آثار جدی فردوسی، خیام، ظهیر فاریابی، عراقی، مولوی، سعدی، سلمان، خواجوی‌کرمانی و عمادفقیه را جواب می‌گوید اما در این میان علاقه او به سعدی و حافظ از همه بیشتر است که ما درباره‌ی سعدی و بسحق قبلاً در مقاله‌ای گفتگو کرده‌ایم. (سعدی‌شناسی، دفتر پنجم، اردی‌بهشت ۱۳۸۱ و بسحق اطعمه شیرازی و سعدی، ص ۶۰-۱۹) و اینک در پایان این مقاله، به جواب‌ها و نقیضه‌سازی‌های بسحق از اشعار حافظ می‌پردازیم:

بسحق و حافظ (۷۲۷ تا ۷۹۲ هـ.ق)

بسحق که قطعاً در اواخر عمر حافظ زندگی می‌کرده است، در دیباچه‌ی رساله‌ی کنزالاشتهای خود، طلاقت الفاظ و متانت معانی حافظ را خمری بی‌خمار و شرابی خوشگوار می‌داد و به همین جهت جابه‌جا از اشعار حافظ استقبال می‌کند، بسحق به مصلی و تربت حافظ فیض می‌جوید و می‌سراید:

از شوق آب رکنی و ذوق برنج زرد | همچون قلندران به مصلی نشسته‌ام

و ۲۶ غزل حافظ را جواب می‌گوید و حتی برای بعضی غزل‌ها، دو بار نقیضه می‌سازد که از این حیث یعنی جوابگویی به غزل، حافظ بیش از هر شاعر دیگری مورد توجه بسحق است، بسحق به حق سه نوع برداشت خاص از شعر حافظ دارد که این روش را در مورد دیگر شاعران اعمال نمی‌کند:

۱- تعداد زیادی از شعرهای حافظ را با ذکر نام او، استقبال، جواب و نظیره‌گویی می‌کند.

۲-شعرهایی را بدون ذکر نام، از حافظ مورد استفاده قرار می‌دهد.
۳-شعرهایی را از دیگران، به نام حافظ می‌آورد و نقیضه‌گویی می‌کند.
۴-در رساله‌ی ماجرای بغرا و برنج و رساله‌ی خواب‌نامه نیز اشعار حافظ را به عنوان تضمین یا اقتباس و جواب‌گویی مورد استفاده قرار می‌دهد. روحی دستغیب در رساله‌ی «حیات حافظ و تفأل‌های آن»، روایتی درباره‌ی حافظ و زن بسحق اطعمه می‌آورد و می‌نویسد.

زن بسحق اطعمه به حافظ می‌گوید این شعر را شما گفته‌اید که:

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند　　　گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

حافظ می‌گوید آری، زن بسحق می‌پرسد: گلش کاه هم داشت؟ حافظ می‌فرماید: «اگر کاه داشت تَرک برنمی‌داشت. (روحی دستغیب، حیات حافظ و تفأل‌های آن، ص ۷۹، به نقل از ج ۱، ص ۳۴۹، حافظ شیرین‌سخن)

مطلع غزل‌ها و ابیات حافظ که بسحق آن‌ها را جواب گفته است به شرح زیر است:

۱. اگر آن ترک، شیرازی به دست آرد دل ما را
به خال هندویش بخشم، سمرقند و بخارا را

۲. اگر چه عرض هنر پیش یار بی‌ادبی است
زبان خموش، ولیکن دهان پر از عربی است

۳. بلبلی برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت
و اندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت

۴. عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه‌سرشت
که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت

۵. عکس روی تو چو در آینه‌ی جام افتاد
عارف از خنده‌ی می در طمع خام افتاد

۶. آن که رخسار تو را رنگ گل نسرین داد
صبر و آرام تواند به من مسکین داد

۷. دل ما به دور رویت ز چمن فراغ دارد
که چو سرو پای‌بند است و چو لاله داغ دارد

۸. روشنی طلعت تو ماه ندارد
پیش تو گل، رونق گیاه ندارد

۹. کی شعر تر انگیزد، خاطر که حزین باشد
یک نکته در این معنی گفتیم و همین باشد

۱۰. سال‌ها دفتر ما در گرو صهبا بود
رونق میکده، از درس و کتاب ما بود

۱۱. تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود
سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود (دو بار)

۱۲. ترک عاشق‌کش من، مست برون رفت امروز
تا دگر خون که از دیده روان خواهد بود؟!

۱۳. حلقه‌ی پیر مغانم ز ازل در گوش است
بر همانیم که بودیم و همان خواهد بود

۱۴. دیدم به‌خواب خوش‌که به دستم پیاله بود

تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود

۱۵. ترسم که اشک در غم ما پرده‌در شود

وین راز سر به مُهر، به عالم سمر شود

۱۶. رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند

چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند

۱۷. آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند

آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند!!

۱۸. واعظان‌کاین جلوه درمحراب و منبرمی‌کنند

چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند

۱۹. دارم‌از زلف سیاهت‌گله چندان‌که مپرس

که چنان زو شده‌ام بی‌سر و سامان که مپرس

۲۰. مقام امن و می بی‌غش و رفیق شفیق

گرت مدام میسر شود، زهی توفیق

۲۱. مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو

یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو (دو بار)

۲۲. وصال او ز عمر جاودان بِه

خداوندا مرا آن ده که آن بِه

۲۳. وقت را غنیمت دان آنقدر که بتوانی

حاصل از حیات ای جان، این دم است تا دانی

۲۴. هواخواه توام جانا و می‌دانم که می‌دانی

که هم نادیده می‌دانی و هم ننوشته می‌خوانی

به علاوه بسحق در رساله‌ی ماجرای برنج و بغرا بدون ذکر نام حافظ، این بیت‌های او را جواب می‌دهد:

۲۵. صوفیان جمله نظرباز و حریفند ولی

زان میان حافظ دل‌سوخته بدنام افتاد

و در چند سطر بعد نیز این بیت را می‌آورد که:

به چنین صفت که هستی تو به کار خویش حیران

مگر آن‌که جوش‌بره به رهت چراغ دارد

که جواب این بیت حافظ است:

۲۶. شب تیره چون سر آرم، ره پیچ پیچ زلفش

مگر آن‌که عکس رویش به رهم چراغ دارد

و باز می‌نویسد: «... عاشق با، در جواب این مصراع گفت: هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت.» که مصراع اخیر از این بیت حافظ مأخوذ است:

گل بخندید که از راست نرنجیم ولی — هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت

و ادامه می‌دهد: که عاشق با گفت باشد که در اسطرلاب نان ... طالع ما بیند ... .

کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت — یا رب از مادر گیتی، به چه طالع زادم

که این بیت هم از حافظ است و ادامه می‌دهد که ... فی‌الجمله هر پنج، یک‌جهت، شدند «آری به اتفاق جهان می‌توان گرفت.» که مصراع دوم این بیت حافظ است:

حسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت — آری بـه اتفاق جهـان مـی‌تـوان گـرفـت

و گاهی یک مصراع حافظ را در همین رساله مورد استفاده قرار می‌دهد:

به غیر قلیه‌برنج این طعام‌ها هیچ است — «هزار بار من این نکتـه کـرده‌ام تحقیـق»

و در مقدمه‌ی رساله‌ی خواب‌نامه، کلام خود را با این مصراع حافظ آغاز می‌کند که: زهی مراتب خوابی که به ز بیداری است، که از این بیت حافظ گرفته شده است:

سحر کرشمه‌ی زلفت به خواب می‌دیدم — زهی مراتب خوابی که بِه ز بیداری است

بسحق، گاهی هم بیتی از حافظ را نقیضه‌سازی می‌کند بدون آن‌که منبع خود را بیان دارد:

گنده‌خوری گر به مذهب تو گناه است — بیـشتـر از مـن، کـس ایـن گـنـاه نـدارد

که جواب این بیت حافظ است:

حافظ اگر سجده‌ی تو کرد، مکن عیب — کـافـر عـشـق ای صـنـم گـنـاه نـدارد

یا این بیت بسحق:

مخلفی سنبوسه‌ی پُرقیمه بر منقار داشت — در میان جوش روغن، ناله‌های زار داشت

که در جواب این بیت حافظ ساخته شده است:

بلبلی برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت — و اندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت

و باز همین بیت را جواب می‌گوید که:

چون نمکزی چرب و شیرین باد آن حلوافروش
کاین خیال حلقـه‌چـی در گردش پرگار داشت

که جواب بیتی دیگر از همان غزل حافظ است:

خیز تا بـر کلـک آن نقـاش، جـان‌افشـان کنیـم
کاین همه نقش عجب، درگردش پرگار داشت

یا این بیت بسحق که:

این شعله‌ها که بـر دل بسحق بـرفروخت — از رهگـــذر نور برنج شمـــــاله بود

که جواب این بیت حافظ است:

هر کو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید — در رهگـــذر باد نگهبـــان لاله بود

یا این بیت بسحق:

بـر سایبـان نـان تُنُـک اعتمـاد نیـسـت — سختو مگر به باطن پاک شما رود!!

که جواب این بیت حافظ است:

از دیـده خون دل همـه بر روی ما رود — بر روی ما ز دیده نبینی‌چه‌ها رود؟!

ناگفته نگذریم که بسحق، بعضی از اشعار شاعران دیگر را به نام «حافظ» ثبت می‌کند و از آن‌ها نظیره یا جواب می‌سازد، مثلاً شعر زیر را:

منم غریب دیار تو ای غریب‌نواز   دمی به حال غریب دیار خود پرداز

از حافظ می‌داند، حال آن‌که این شعر، از اوحدی مراغه‌ای است و نظام‌قاری نیز آن را از همین شاعر می‌داند. (دیوان البسه، ص ۸۴) بسحق شعر زیر را هم از حافظ می‌داند:

ای پیکر خجسته چه نامی فدیک لک   هرگـز سیاه‌چرده ندیدم بدین نمک

در حالی که این بیت نیز از اوحدی مراغه‌ای است.

شادروان فرزاد درباره‌ی روابط بسحق با حافظ می‌نویسد:

«بسحق که قریب ۲۱ سال بعد از مرگ حافظ در ۸۱۴ درگذشته است ۲۵ غزل حافظ را استقبال کرده است که اغلب این غزل‌ها از غزل‌های مسلم حافظ است و ذکر آن‌ها در دیوان بسحق دال بر آن است که این غزل‌ها در آن هنگام، در میان مردم از شهرت و محبوبیت برخوردار بوده است و در میان این غزل‌ها دو غزل مشکوک هم وجود دارد (که از اوحدی است) و یک بیت هم برای من تازگی دارد (که از خواجوست) و حافظ و بسحق هر دو این غزل سعدی را استقبال کرده‌اند که بسیار سال‌ها بر سر خاک ما رود ... .» (فرزاد،۱۳۶۷، ص ۱۱۰)

تصویر بسحق اطعمه و حافظ

شادروان استاد دکتر محمد معین، در کتاب حافظ شیرین‌سخن، می‌نویسد:

«یک پرده تصویر، از حافظ رواج یافته که وی را سربرهنه، در زیر درختی پرشاخه و منحنی‌الساقه، نشسته، نشان می‌دهد به وجهی که پشت را به متکایی، تکیه و سر را به دست راست قرار داده است، در دست چپش کتابی (و ظاهراً دیوان او) است، خواجه دو پا را به فراغت گشاده روی سخنش با شخصی است معمم که عبایی کوتاه‌آستین، بر دوش دارد و به دو زانوی ادب نشسته، کمال اطاعت و خضوع را نمایش می‌دهد، در زیر تصویر حافظ نوشته شده: «خواجه حافظ علیه‌الرحمه» و در زیر تصویر شخص دوم نگاشته‌اند: «مولانا ابواسحاق شیرازی»، استاد فقید برا ن و آقای اقبال آشتیانی و آقای عبدالله رازی در تاریخ ایران و سالنامه ۱۳۰۶ روزنامه ایران، با نقل تصویر مزبور، منظور از «ابواسحاق» را همان شاه‌شیخ ابواسحاق ممدوح حافظ دانسته‌اند و حتی لسان‌الغیب تألیف آقای سیف‌پور فاطمی، به استناد همین تصویر (ناچار) نسبت حافظ را به شاه‌شیخ، نسبت مرادی و مریدی گرفته و روحی دستغیب شیرازی نیز به همین عقیده رفته است. اطلاق «ابواسحاق» در تصویر مزبور به شاه‌شیخ به دلایل زیر بعید است:

۱- اگر چه خواجه در پیشگاه شاه‌شیخ ابواسحاق، محترم و حتی با هم مأنوس بودند، مع‌هذا رفتار عارفی چون حافظ در برابر شاه عصر (هر چند عرفان‌مسلک باشد) نباید چنین باشد ... و بعید است که خود در سایه‌ی درخت آسوده‌خاطر و با کمال فراغت لمیده و شاه، آن‌چنان مؤدب نشسته باشد.

۲- اگر این تصویر را فرضاً هم مربوط به سال آخر سلطنت شاه‌شیخ ابواسحاق بدانیم، یعنی سال ۷۵۴، در آن سال، حافظ بیست و هشت ساله بوده، نه پیری کامل چنان‌که در تصویر نشان داده می‌شود.

۳- کلمه‌ی «مولانا» که در زیر تصویر ثبت است، به عکس «شیخ» به شاهان اطلاق نشده است و دور است که شاه‌شیخ ابواسحق را مولانا بخوانند.
۴- شاه ابواسحاق، اغلب به نام «شاه‌شیخ» و «امیرشیخ» و «ابواسحاق اینجو» معروف شده است نه «ابواسحاق شیرازی».
نظر به مراتب فوق، باید گفت که این تصویر مربوط به «بسحق اطعمه» است. (این حدس از مرحوم استخر شیرازی است) زیرا:

۱- بسحق چون عارف و مردی آگاه بوده است، اطلاق «مولانا» به او تناسب دارد.

۲- اغلب کتب تذکره او را به نام «ابواسحاق شیرازی» یا «بسحق شیرازی» ذکر کرده‌اند. بسحق به سال ۸۳۰ یعنی سی و نه سال پس از مرگ حافظ وفات یافته است و با این حال به هیچ وجه معاصر و معاشر بودن او با خواجه حافظ، بعید نیست، زیرا شاه نعمت‌الله با آن‌که معاصر حافظ بود و خواجه غزلی از او را جواب گفته، در سنه‌ی ۸۳۵ یعنی پس از ۴۳ سال بعد از وفات خواجه و حتی ۴ سال پس از وفات بسحق اطعمه که او خود (به قولی) مرید شاه نعمت‌الله بود، فوت کرده است.» (معین، ص ۳۴۵)

منابع و مآخذ

– اته، هرمان ،(۱۳۳۷) **تاریخ ادبیات فارسی**، ترجمه‌ی رضازاده‌ی شفق، تهران.

– اخوان‌ثالث ،مهدی ،(۱۳۷۴) **نقیضه و نقیضه‌سازان**، به کوشش ولی‌الله درودیان، زمستان، تهران.

– ارسطو، **فن شعر**، ترجمه‌ی دکتر عبدالحسین زرین‌کوب.

– اطعمه‌ی شیرازی ، بوسحق (۱۳۸۲) ،**کلیات** ، تصحیح منصور رستگارفسایی، میراث مکتوب، تهران.

– براون، ادوارد، **تاریخ ادبی ایران**، از سعدی تا جامی.

– صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۶۳.) **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد ۴، تهران، فردوس.

– فرزاد ،مسعود ، **مقالات تحقیقی درباره‌ی حافظ**، به اهتمام منصور رستگارفسایی، نوید.

– معین ،محمد ،(۱۳۶۷) **حافظ شیرین‌سخن**.

جامی، شاعر معترض اجتماعی

دکتر سهیلا صارمی*

چکیده

ادبیات ایران ، بویژه از قرن پنجم ، با دردهای اجتماعی در آمیخت حتی آثار عرفانی ، با همه معنویتی که در آن موج می زند ، نتوانسته یا نخواسته است بر واقعیت های اجتماعی : فقر و درد مردم ، ترکتازی های ستمگران و چپاولگران و ویرانی آرمان های انسانی به دست آنان چشم فرو بندد . جامی نیز در زمره شاعران و متفکران و عارفان بزرگی است که در برابر بی عدالتی ها و مردم کشی های جامعه خود ساکت نمانده است . آثار او ، سرشار از شعرها و نوشته هایی است که خشم او را از بی رسمی ها و نامردمی ها نشان می دهد ؛ لاجرم این آثار را نیز می بایست در کنار دیوان بلخ و حدیقه سنایی ، مخزن الاسرار نظامی ، مثنوی عطار و حتی غزل های او ، نامه های عین القضاۀ ، مثنوی مولانا ، گلستان و بوستان، و دیوان حافظ - که همه از منظر جامعه شناختی در خورد تعمق اند - قراردارد.

واژه های کلیدی: جامی، اجتماعی، اعتراض، مظلوم .

مقدمه

در تاریخ ادبیات ما کمتر از نویسنده یا شاعر و ادیبی است که آنچه درجامعه وی می گذرد ، در آثارش منعکس نباشد . ما از لابلای این آثار می توانیم به نکته های ناگفته تاریخ نگاران - که غالباً درباری و ذی نفع بوده اند - پی ببریم ؛ هر چند ، مکتوبات تاریخی نیز با تمام کوششی که برخی تاریخ نگاران به کار بسته اند تا بسی نکته ها را پرده پوشی کنند یا در بوته فراموشی بیندازند ، می توانند حقایق بسیاری را بر ما آشکار ، و گوشه های تاریک زندگی اجتماعی - اقتصادی و فرهنگی را دست کم تا حدی روشن کنند . اما آنچه از میان قصه ها و حکایت ها ، مرثیه ها ، شکوائیه ها و منشآت ورسایل و بسیاری دیگر از انواع ادبی می توانیم به دست آوریم به مراتب بیشتر است . همچنین شاید بتوان گفت زندگی آفرینندگان ادبی بیش از تاریخ نگاران درباری که غالباً صاحب منصب نیز بوده اند با زندگی مردم عادی در آمیخته است . هر چند بعضی از آنان در اشعار خود به مدح و ستایش شاهان و وزیران و امیران و دیگر خداوندان زر و زور زبان گشاده و از آنان صله دریافت کرده و صاحب جاه و مال شده اند ، غالب شاعران از گذران اندک و دست تهی خود شکوه سرداده اند ؛ لاجرم ، نحوه گذران آنان چندان فرقی با زندگی مردم عادی نداشته است .

---

* استادیار ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جامی ، شاعر معترض اجتماعی

جامی هر چند دارای آب و ملک و ثروت بسیار بوده است ، به گواهی آثارش ، هرگز از درد و رنج مردم نیاسوده، پیوسته ارباب قدرت و مکنت را - حتی در اشعار مدحی خود - به رعایت عدم وانصاف فراخوانده و آنان را سرزنش کرده یا از عذاب آن جهانی ترسانده است ، و از این جهت بعضی مدایح او را می توان با سعدی مقایسه کرد . او در عین ستایش ممدوح از افراط در تملّق و چاپلوسی خودداری می کند و چه بسیار اوقات که با خشم و خروشی با وی سخن می گوید . او نه در مدیحه ها ، نه در نامه ها و نه در منشآت رسمی چیزی از برای خود نخواسته است ، حتی در نامه واسطه ی بین مردمان ستمدیده و تهیدست و افراد صاحب قدرت بوده و نیاز و درد آنان را به گوش اینان رسانده است. اندک نگاهی به نامه های وی این امر را ثابت می کند . او درباره دیوان شعر خود چنین می گوید:

هست دیوان شعـــر من اکثـر | غـــزل عاشقـــان شیدایی
یا فنون نصایـح است و حکـم | منبعث از شعـــور و دانایی
ذکر دو نان نیـــابی انـدر وی | کان بود نقد عمـــر فرسایی
مدح شاهان دراوبه استدعاست | نه زخوش خاطری وخودرایی
هیچ مدایــح به خاطرت نرسد | معنـــی حرص و آز پیمـایی
هیچ جــا نبـــود آن مدایح را | در عقـــب قطعه تقاضـــایی

(جامی ۱۳۷۸ آ /۲/ ۲۵۷۹/ ـ۸۵ خاتمه)

چنانکه از این شعر پیداست ، او شاهان و اسیران را به میل خود یا به طمع کسب مال و جاه مدح نکرده است ، بلکه از آنجا که شهرت شاعری و عرفان وی عالمگیر بوده است ، ارباب قدرت و مکنت از وی در می خواسته اند که آنان را در شعر خود مدح کند تا از سویی آوازه قدرت و شوکت آنان با شعر جامی به همه جا روان شود ، و از سوی دیگر در سایه شعر و هنر وی خود را جاودانه سازند.[۲]

از آنجا که در علم و هنر و شعر و ادب و آگاهی از دقایق ورموز تصوف و عرفان کسی به پای جامی نمی رسید، غالباً مورد توجه شاهان عصر بود ، چنانکه با سلطان حسین بایقرا و وزیر دانش پرور و شاعر وی امیر علیشیرنوایی دوستی و مکاتبه داشت ؛ حتی سلطان حسین در یکی از نامه هایش از جامی درخواسته است تا در اوقات طیبات او را از حاشیه ضمیر بیرون نداند و در اشعار خود از وی یاد کند (نوایی ۱۳۴۱ ، ص ۴۰۶ – ۷) وی همچنین با ابوالقاسم بابر، شاهزاده ی تیموری، رابطه ای نسبتاً دوستانه داشته و غزلی نیز برای او سروده ، اما در ضمن آن چیزی از وی تقاضا نکرده ، بلکه او را به سبب داشتن خلق و خوی درویشی ستوده است (جامی ۱۳۷۸ آ / ۶۴۹/۱) .

ریپکا در این باره می نویسد: " مناسبات نزدیک با دربارهرات و دوستی صمیمانه با علیشیرنوایی وزیر بر استقلال شخصیتش خللی وارد نیاورد . وی نه در پی جاه و مقام بود و نه خواهان مال و منال (ریپکا ۳۵۴ ،ص ۴۵۴) به همین سبب ، پیش از آنکه خود را به زمین داران و تیول داران و طبقه مرفه متعلق بداند ، به مردم کوی و برزن و درویشان و تهیدستان نزدیک می دید . هم از این روست که در غالب آثارش ، بویژه نامه ها ، بهارستان ، بخشی عظیمی از دیوان و نفحات الانس ، گویی با این مردمان زندگی می کند و از حال آنان با خبر است .

به سبب دوستی و مکاتبه با شاهان و وزیران و اهل دربار ، از بی رسمی ها و ستمکاری های آنان و نیز جور و ستمی که محصلان مالیاتی شان بر رعیت روا می داشتند با خبر بود. سوزش و درد وی نیز از همین بود ، چه ، به چشم خویش دره عمیقی را که در بین ثروتمندان ، تیول داران و وابستگان آنها ، و تهیدستان و دردمندان دهان

گشوده بود، به خوبی می دید؛ به همین سبب از معرکه کناره نمی گرفت ، بلکه از نفوذ معنوی خود و حرمتی که در نزد صاحبان قدرت داشت ، بهره می جست.و از دردمندی مردم و زجری که در زیر بار مالیات های سنگین متحمل می شدند ، نیز هرج و مرج و لایات و حیف و میل بیت المال از سوی دست نشاندگان آنان شکوه می کرد و چاره می جست : " اگر مصلحت وقت باشد ، به عرض همایون برسانند ، شاید که فکر حال مسلمانان بکنند. اول جماعت رنود و اوباش از پیاده رو و یتیم و غیرهم استیلای تمام یافته اند و در این مدت خون های متعدد واقع شده است و هیچ کس نپرسیده است. (جامی ۱۳۷۸ ج / ۹۷ / ۵) [۳]

آثار جامی منبع سرشاری است که از لابلای آن می توان به روابط فئودالی عصر شاعر و تضاد طبقاتی فاحشی که در بین خداوندان زر و زور و مردمان درویش حال بوده است ، نیز بسیاری از آداب و رسوم و هنرها و نحوه زندگی ، گفتار و رفتار مردمان در آن دوران پی برد . او در یکی از مدیحه هایی که برای سلطان حسین بایقرا سروده است به توصیف معماری آن دوره ، قصر حیرت انگیز سلطان ، خرده کاری های روی درها ، شیشه های فرنگي ، حوض های مرمر و فواره های اعجاب انگیز و ... پرداخته است. (جامی ۱۳۷۸ آ / ۱/ص ۱۰۶ – ۱۱۵) [۴]

وی در پایان این شعر به سلطان پند می دهد که :

آن به که از اشارت معمار عقل و دین — در باغ ملک قصر عـــدالت کنی بنا

هرجاروان کنی ز درون و برونـش آب — از جویبار دانش و سرچشمه ی ذکا

بنشانیش به صحن درختی که باشدش — شاخ از وفا و گل ز کرم میوه از سخا ...

سپس او را از خشم و انتقام مردم می ترساند:

حیف آیدم که رایت شاهی فتدزپای — آنجا که سرکشد علم دولت گدا

(همان ، ص ۱۱۷)

همچنین در یکی از قطعه شعرهای خود سفره ظالمان را با سفره مظلومان این گونه مقایسه می کند :

می خورد طعمه های رنگارنگ — خواجه از کسب اشتهای دروغ

می دهد با دهان ناخوشبـــوی — معــــده بر سبلت وی از آروغ

نگشاید فقیر روزه خـــــویش — جز به نان جـوین و تره و دوغ

(جامی ۱۳۷۸ آ / ۲ / ب ۴۲۰۷ - ۱۰ واسطه)

خداوندان زر و زور و ریا کاران و دروغزنان از نیش طعن جامی در امان نیستند : شاهان و سلطانان ، وزیران و امیران ، قاضیان ، شحنگان ، محتسبان ، عوانان ، صوفیان و زاهدان ریاکار ، همه و همه درآثار وی با چهره ای ناپسند و نفرینی ظاهر می شوند ؛ چنانکه وی در حکایتی از وزیری سخن می گوید که با جلال و جبروت و کورباش و دورباش از میان مردم می گذرد ، و حیرت مردم و پرسش آنان را برآنگیخته است و همه از یکدیگر می پرسندکه او کیست ؛ پیرزنی از آن میان پاسخ می دهد که او مبتلایی است که از حرم قرب خدای رانده شده و فریب شعبده ی روزگار را خورده است (جامی ۱۳۷۸ ب / ۱ /ص ۵۹۹) ۵ . در جایی دیگر از مسیر بازار و شحنه شهر سخن می گوید که شرع را بهانه مردم آزاری خود می کند و چون بخواهد کسی را بیازارد نخست از نماز و روزه ی وی می پرسد ، سپس او را بی گناه به ضرب دره (تازیانه) سیاه می کند و به گرد بازارها می گرداند و بعد از آن به عسس خانه می فرستد تا عسسان به ضرب چوب از وی بهای شاهد و می بستانند . در پایان این شعر جامی این گروه از ستمگران را نفرین می کند و می گوید حاجتی به نفرین من نیست. چه، اینان خود از سوی رسول(ص) نفرین شده اند زیرا مایه ی خواری

و خذلان شرع اند (همان/ص۱۶۴-۱۶۵)

جامی آنجا که این بی خبران را گرم جور و ستم خویش می یابد ، از آه و اشک مظلومان برحذر می دارد شان و می گوید که این اشک و آه سرانجام کار خود را می کند ، چنانکه عوانان را که سرسبزی باغشان از آب چشم یتیمان است ، و از مرغ بریانی که بر سفره دارند ، خون دل بیوه زنان می چکد ، این گونه انذار می دهد :

حذر کن ای عوان از نوحه مظلوم و اشک او — که می ترسم کند کار دعای نوح و طوفانش

بترس از ناوک آهی که تا بیــــزد بلا برتو — کند غربال چرخ چنبری را زخـــم پیکانش

(جامی ۱۳۷۸ آ / ۱/ب ۲۴۶-۸)

در عصر جامی ، به سبب حمایت حاکمان وقت [۶] ، بازار زهد و تصوف بس گرم بود ، هم از این رو در کنار زاهدان و صوفیان راستین ، صوفی نمایان و زاهدان ریا کار و دعوی دار کم نبودند. جامی زاهدان دروغین را حق ناشناس (جامی ۱۳۷۸ آ /۱/ب ۴۴۴۵) بی خبر از عشق (همان /ب ۴۹۹۷) مغرور (همان ، ب ۴۷۹۲) افسرده و عامی (همان ، ب ۳۱۹۹) و ... می خواند [۷] وازاینکه اینان به آزار اهل دل مشغول اند ، شکوه سر می دهد :

یارب انصافی بده آن شیخ دعـوی دار را — تا به خواری ننگرد رندان دردی خوار را

شـرع را آزار اهل دل تصـور کرده است — زن گرفتـــه پیشـــه خود شیوه آزار را

(همان /ب ۱۹۹۷ – ۹۸)

صوفیان نا صاف نیز از تیر هلام وی در امان نیستند :

حذر از صوفیـــان شهر و دیـــار — همه نامردم اند و مـــرد مخوار

هرچه دادی به دستشان خوردند — هر چه آمد زدستشان کردنـــد

کارشان غیر خواب و خوردن نی — هیچشان فکر روز مـــردن نـی

ذکر شان صرف بهر سفره و آش — فکرشان صرف در وجوه معاش

هر یکی کرده منـــزلی دیگـــر — نـــام آن خـــانقاه یـا لنـگر

فـــرش های لطیـــف افکنـــده — ظرف های نکو پـــراکنـــده ... [۸]

(جامی ۱۳۷۸ ب /۱/ص ۱۸۹ – ۱۹۰)

در برابر این قشر بی درد جامعه ، دردمندان ، درویشان و ضعیفان قرار دارند . نامه های جامی از فساد و تباهی و بی رسمی و بی قانونی در این دوران خبر می دهد . این نامه ها که غالباً برای احقاق حق ستمدیدگان و کوتاه دستان جامعه و به سلطان حسین بایقرا نوشته شده است بیانگر پایمال شدن حقوق مردمان درجامعه ای غارت زده و بی بنیاد است : یکی از اینکه مال و ملکش را برده اند و خورده ،شکوه دارد (جامی ۱۳۷۸ ج /۲۴/۱۰۸) ، آن دیگری از فقر و تهیدستی می نالد (همان /۲۸۴/۱۹۳) ، یکی دیگر در زیر بار مالیات کمرخم کرده است (همان /۱۲۱/۷۹)، دیگری از ظلم دیوانیان شکایت می کند (همان /۴۰/۱۱۶) ، ...

جنگ و برادر کشی ، فقر ، و ظلم و جهل و تعصب د راین دوران منجر به زوال عشق و ایمان و ارزش های انسانی در میان مردم بود؛ لاجرم ، به رغم ادعای دینداری از جانب پادشاهان تیموری ، بازار رندی و قوادی و روسپی گری بس گرم بود .

جامی چندین جای در هفت اورنگ و بهارستان و دیگر آثار خود به اینان که طفیلیان جامعه ای از هم گسیخته اند ، اشاره دارد. [۹]

وی همچنین از اینکه هواداران فرقه ها و گروه های مذهبی گوناگون اسیر ظواهر دین اند و خود را بازیچه دست سیاست بازان عصر ساخته اند ، تا خرسند است و با تسامح و تساهلی که ره آورد عشق است برای رفع این کینه توزی و برادرکشی و تعصب جاهلانه مردمان را پند می دهد که قبله یکی است و این جنگ و جدال بیهوده است :

هر که شد زاهل قبله برتو پدید — که برآورده ی نبی گروید
گر چه صد بدعت و خطا و خلل — بینی او را ز روی علم و عمل
ممکن او را به سرزنش تکفیر — مشمارش ز اهل نار و سعیر

(جامی ۱۳۷۸ ب /۱/ب ۳۶۱۰-۱۲ سلسله)

او از این همه نابسامانی رنج می برد و از اینکه مردمان همچون درندگان در یکدیگر افتاده اند ، خشمگین است ، به همین سبب ترجیح می دهد گوشه ای اختیار و از خلق کنار کند (جامی ۱۳۷۸ آ /۲/ب ۲۶۲۴ -۲۵) . همچنین خلق نادان را که به سبب ناهنجاری های اجتماعی مجال دریافت حقیقت و کسب معرفت و دانش را ندارند و برنابسامانی ها می افزایند ، مشتی حیوان می بیند :

خلق عالم را زگاو و خر نبینم فارقی — گرچو گاو و خر برایشان فرض گوش و دم کنم
روی در کشف معارف گر روم در گوشه ای — وز میان این جماعت نام خود را گم کنم ...

(همان / ب۲۶۲۱-۲)

حاصل کلام آنکه جامی ، این متفکر و عارف بزرگ ، علم و اندیشه ، عرفان و حکمت، و شعر و ادب خود را در راه هدف های انسان ساز و متعالی به کار بسته است . وی در برابر ظلم و بیداد ساکت نیست و آثار او سرشار از شعرها و نوشته هایی است که خشم و اعتراض او را نسبت به فقر و بی عدالتی در جامعه نشان می دهد . وی همچنین از جهل و تعصب مردم و رواج فساد و هرزه پویی در بین آنان رنج می برد . عرفان وی نیز در جهت ساختن انسان کامل و انسان حقیقی است که در سایه رنج و تلاش و آرمان طلبی الهی بر پستی ها و دون همتی ها چیره می شود و از دریوزگی بر در دونان پرهیز می کند می کند . او شاعری آزاده است ، لاجرم از ریاکاری و مردم فریبی پرهیز دارد ، هم از این روست که تعداد آن دسته از شعرهای وی که خطاب به مشایخ دروغین و زاهدان و صوفیان ریا کار سروده شده است بسیار زیاد است . وی اینان را مدعیان می دید که برای کسب شهرت و ثروت در جامه زهد و تصوف پناه گرفته بودند (افصح زاد ۱۳۷۸ ، ص ۲۵۴).

جامی خود را حامی و دوست ستمدیدگان و مظلومان می داند و در دفاع از آنها پیوسته حکایت ها پرداخته و شعرها سروده است . وی در آثار خود ، بویژه نامه ها ، بهارستان ، سلسلةُ الذهب ، تحفةُ الاحرار ، سبحةُ الابرار ، خردنامه و دیوان با ستمدیدگان و درماندگان همدردی می کند و بر ظالمان و طفیلیان جامعه که از دسترنج آنان مال و مکنت اندوخته اند ، خشم می گیرد ؛ لاجرم ، آثار وی ، همچون آثار سنایی ، عطار ، عین القضاة ، حافظ و دیگران ، در زمره ی ادب عرفانی معترض ، و از منظر جامعه شناسی ادبیات در خور تحقیق است.[۱۰]

پی نوشت ها

۱- برای نمونه جامی ۱۳۷۸ ج /۱۸۹/۱۶۳ ، ۵۱/۱۴۰ ، ۷۱/۱۲۶ و بسیار جامی ها.

۲- جامی در قطعه ای ، والبته در طعنه به شاهان عصر خود ، از زبان معزی که مدیحه سرای سنجر بود به وی می گوید .

مدیح من پی نشر فضایلی که توراست — به شرق و غرب رفیق هزار قافله رفت

عطیه ی تو که وافی به جوع و آزنبود　　　زحبس معده چو آزاد شد به مزبله رفت
(جامی ۱۳۷۸ آ/۲/ص ۶۶۳)

۳- نامه ها و منشآت جامی یکی از غنی ترین مآخذ برای بررسی انواع مالیات و نحوه ی اخذ آن در قرن نهم است .

۴- توصیف جامی از قصر حیرت انگیز حسین با بقرا به دور از واقعیت نیست ، و اینان چون به قدرت و مکنت می رسیدند برای آسایش و نیز اثبات شکوه و عظمت خود قصرهای پرشکوه و خیره کننده بنا می کردند . توصیف کلا و یخو ، جهانگرد اسپانیایی معاصر تیمور ، از یکی از قصرهای مجلل وی به نام کاخ دلگشا مؤید این نکته است (کلاو یخو ۱۳۳۷ ، ص ۲۷۳-۷۴ ؛ نیز همان ، ص ۲۳۲-۲۳)

۵- حکایتی که جامی پرداخته است – هر چند در آثار دیگران نیز آمده است – از واقعیت عصر وی به دور نیست ، چنانکه وزیر معروف این دوران ، امیر فخرالدین ، به سبب خیانت ها و جنایت های بسیار خود و نیز تصرف در وجوه دیوانی ، مغضوب بالیسنغرمیرزا واقع شد (حافظ ابرو ۱۳۷۲ /۲/۹۲۸-۳۱) . همچنین خواجه شمش الدین محمد ، وزیر سلطان ابوسعید ، به سبب رشوه خواری های بسیار منصب وزارت را از دست داد (روملو ۱۳۴۹ ، ص ۴۳۵) .

۶- صفا ۱۳۵۶/۴/۴۷-۴۸

۷- نیز جامی ۱۳۷۸ آ/۱/ب ۳۱۹۲، ۳۵۶۷،۵۷۲۳ ؛ همان /۲/ب ۱۷۸۰ ، ۲۶۸۹ ، ۵۳۸۶ و بسیار جای ها

۸- نیز جامی ۱۳۷۸ ب /۱/ص ۵۲۳ – ۲۵ ، ۵۹۱ – ۹۲ و بسیار جای ها .

۹- جامی ۱۳۷۸ آ /۲/ب ۴۲۹۷ – ۹۸ ؛ ۱۳۷۸ ب /۱/ب ۲۱۹۱-۲۱۰۳ ؛ ۱۳۷۹ ، ص ۱۰۳ و جاهای دیگر .

۱۰- نگارنده در این باره کتابی ، در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ، آماده ی چاپ دارد.

منابع و ماخذ

- افصح زاد ، اعلاخان (۱۳۷۸) **نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی** ، با همکاری انستیتو شرق شناسی و میراث خطی ، زیر نظر میراث مکتوب ، تهران ، مرکز مطالعات ایرانی .

- جامی ، عبدالرحمان (۱۳۷۸). **دیوان جامی**، به کوشش اعلاخان افصح زاد .۲ج . با همکاری انستیتو شرق شناسی و میراث خطی ، زیر نظر میراث مکتوب ، تهران ، مرکز مطالعات ایرانی .

-------(۱۳۷۹) ب. **مثنوی هفت اورنگ**، ج ۱ : به کوشش اعلاخان افصح زاد و حسین احمد تربیت ؛ ج ۲ : به کوشش جابلقا داوود علی شاه ، اصغر جانقدا و دیگران ، با همکاری انستیتو شرق شناسی و میراث خطی ، زیر نظر میراث مکتوب ، تهران ، مرکز مطالعات ایرانی .

-------(۱۳۷۸) ج. **نامه ها و منشآت جامی**، به کوشش عصام الدین اورون بایف و اسرار رحمانوف، تهران، میراث مکتوب.

-------(۱۳۷۹) بهارستان و رسایل جامی، به کوشش اعلاخان افصح زاد؛ محمدجان عمراف و دیگران، تهران، میراث مکتوب.

- حافظ ابرو (۱۳۷۲) **زبدة التواریخ** ، به کوشش حاج سید کمال حاج سید جوادی ، ۲ ج ، ج ۲ ، تهران ، نشرنی .

- روملو ، حسن (۱۳۴۹) **احسن التواریخ**. به کوشش عبدالحسین نوایی . ج ۱ ، تهران ، ترجمه و نشر کتاب .

- ریپکا ، یان . با همکاری او تا کارکلیما ، در اکو پیچکوا و دیگران (۱۳۵۴) **تاریخ ادبیات ایران** (از دوران باستان تا قاجاریه) ترجمه عیسا شهابی ، تهران ، ترجمه و نشر کتاب .

- صفا ، ذبیح الله (۱۳۵۶) **تاریخ ادبیات ایران** ، ج ۴ ، تهران ، دانشگاه تهران .

- کلاویخو (۱۳۳۷) **سفر نامه ی کلاویخو** ، ترجمه مسعود رجب نیا ، تهران ، ترجمه و نشر کتاب .

- نوایی ، امیر علی شیر (۱۳۷۵) **دیوان نوایی** ، به کوشش رکن الدینم همایون فرخ ، تهران ، اساطیر.

آسیب شناسی تعریف انسان در قرن نهم با نگاهی به شعر جامی

مصطفی صدیقی*

چکیده

قرن نهم (چهارم میلادی) که غرب به جستجوی خرد و انسان است ، انسان ایرانی از تاراج مغول و تیمور خمیده ودر خود فرو رفته است .شعر این دوره آیینه ی این شکستگی و خاکساری است . خاکساری آدمی که بنده ی بی مقدار ، اسیر دست و پابسته ، قتیل بی نام ونشان و .... است . به گونه ای که جریان بازگشت و تقلید را می توان زاده ی این انحطاط دانست. نگارنده سر آن دارد که وجوه چندگانه ی این گسست و فروکاست را در شعر جامی بجوید.

واژه های کلیدی: انسان، جامی، قرن نهم، جامعه.

مقدمه

قرن نهم با نام خاندان تیمور در پیوسته است قرنی که میراث‌دار مغول نیز هست. ایران در این روزگار قسمتی از فراموشی خاک است گاه که خورشید در دیگر سو (غرب) بنای طلوع نهاده.

> «معمولاً آغاز رنسانس به قرن چهاردهم میلادی و شهر فلورانس ایتالیا باز می‌گردد ... توجه و علاقمندی به آثار کلاسیک عهد عتیق همراه با ناتورالیسم ذاتی آن و وفاداری و پایبندی آن به طبیعت نیز رشد و گسترش فراوانی یافت در این میان نقش نویسندگان، ادیبان، شعرا و هنرمندان در رشد و شکوفایی نحله‌های فکری و نظری جدید بسیار مهم و در خور توجه است.» (نوذری، ۱۳۷۹ ،ص۱۱)

قرن نهم برآیند تمام شاخصه‌های انحطاط است که چون مجموعه‌ای در هم فشرده تئوری اضمحلال اندیشه و ادب فارسی را برای چند قرن بعد از خود ذخیره کرده است به گونه‌ای که دوره‌ی بازگشت ادبی برآمده از چنین فضایی است.

نسلی که در دوره‌ی بازگشت شکل می‌گیرد توان نوآوری و خلاقیت ندارد بنابراین تنها راه را جستجوی گذشته‌ی باشکوه اما از دست رفته می‌یابد وآن را شیفته‌وار چون مکتوبی آسمانی پیش چشم می‌گشاید. در حالی که ایتالیای قرن چهارده بازخوانی، تبیین و تشریح متون یونان و روم باستان را آغاز کرده است که به نوزایی (رنسانس) می‌انجامد.

---

* دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی.

«پترارک شاعر و محقق قرن چهارده ... معتقد به تقلید کورکورانه و صرف از آداب و سنن گذشتگان نبود بلکه معتقد بود به جای تسلیم شدن در برابر هیاهوی عظمت گذشتگان باید راز نبوغ و عظمت آنان را درک و کشف کرد... و انسان خواهد توانست در پرتو انوار خالص گذشته رو به سوی آینده گام بردارد.» (نوذری،۱۳۷۹،ص ۱۳)

اما آنچه در قرن نهم رقم خورده و موقعیتی که برای انسان، خرد هستی و حیات به وجود آمده، به غیاب آدمی و خرد او می‌رسد.

در حالی که در آن سو «بخش اعظم دغدغه‌ی خاطر و اشتغال فکری خود را به مطالعه و بررسی آنچه که امروزه تحت عنوان علوم انسانی (The Humanities) یا انسانیات شناخته شده است. اختصاص داده بودند.» (نوذری۱۳۷۹،ص ۱۳)

موقعیت انسان و خرد او و تعریفی که از وضعیت حقارت بار او در شعر این دوره آمده بستری آماده برای جریان بازگشت ادبی فراهم می‌آورد بنابراین سبک هندی زاییده‌ی قرن نهم نیست زیرا در آن سوی مرزها شکل می‌گیرد.

سبک هندی را می‌توان ادامه‌ی شعر حافظ دانست زیرا بر خلاف اندیشه‌ی غالب در قرن نهم، شعر حافظ از زمینه‌های تجدد و تغییر، نقد وضع موجود آرمان‌گرایی، انسان‌گرایی، تکثر حقیقت و ... خالی نیست. البته برخی شواهد لفظی نیز در شعر حافظ موجود است.

بنابراین سبک هندی خاستگاهی متفاوت دارد و به طبع جریان تقلید با بی‌توجهی و انکار از کنار آن گذشته است.

شمیسا محتاطانه می‌گوید «آشنایی با تفکرات هندوان و معارف آنان هم شاید تا حدودی در تغییر سبک دخیل بوگ»(شمیسا، ۱۳۷۴،ص ۲۸۵)

می توان گفت شعر هندی نوستالژی شعر و فرهنگ ایرانی است. انتزاع و غرابت حاکم بر آن نیز می‌تواند این سخن را حمایت کند

برخی جامی را خاتم المتقدمین می‌دانند و به واقع چنین است «می‌توان گفت دوره‌ی کلاسیک شعر فارسی با ظهور و افول نورالدین عبدالرحمن جامی به پایان رسید.»(اته، ۱۳۳۷ص ۱۸۹) مستشرقین دیگر نیز جامی زا آخرین شاعر بزرگ ایران دانسته‌اند. (وزین پور۱۳۷۴،ص ۳۷۷) و این فراست نشان می‌دهد که آن ها سبک هندی را جدای از شعر داخل ایران مورد توجه قرار داده‌اند و در کنار بزرگ داشت جامی، جنبه ی تقلیدی شعر و تفکر او را از نظر دور نداشته‌اند.

«به استثنای قلیلی اهل ابتکار نبوده‌اند یا تقلید شعرای نامی کردند و یا اینکه راه بعضی تصنعات و تزیینات رفتند. این نوع نقیصه در خود جامی هم زیاد دیده می‌شود نهایت اینکه نبوغ شاعرانه‌ی او روی آن را پرده می‌کشد.» (اته،۱۳۳۷ صص ۱۹۰-۱۸۹)

علی اصغر حکمت در کتابی جامع به معرفی جامی، زندگی و آثار وی پرداخته است و در کنار تحلیل‌های بسیاری از او می گوید:

«در هیچ یک از این فنون پنج‌گانه (قصیده، مثنوی، غزل، قطعه، رباعی) نمی‌توان گفت که جامی را بر اساتید دیگر مانند قصیده‌گویان معروف چون انوری و معزی و غزل‌سرایان چون سعدی و حافظ و گویندگان رباعی چون خواجه ابوسعید ابوالخیر و خیام و قطعه‌سازان چون نهایی و ابن یمین تفوق و برتری باشد بلکه آنان را در بسیاری از مراحل بر جامی تقدم است» (حکمت،۱۳۶۳، ص ۲۱۱)

جامی تئوریسین تقلید است و اندیشه‌ی رجوع به گذشته و الگوبرداری شیفته‌وار از آن را، بدون دخل و تصرف بنیان نهاد. بنابراین گیرایی و شکوه پیش از خود را پیدا نکرد. «شعر جامی پرش اندیشه و خیال مولوی، زدودگی پرجاذبه و کرشمه‌ی عطرآگین اشعار سعدی و جلوه‌ی دلکش و پرفروغ غزل حافظ را ندارد اما هم از وضوح برخوردار است هم از نیرو، هم از زیبایی و این ویژگی‌ها شعر او را آسان فهم و مؤثر و دل‌ربا کرده است.» (یوسفی،۱۳۷۳ ص ۲۷۸)

مدارس معمولاً سرسختانه به انتقال سنت مشغولند و جامی اسیر درس و مدرسه که سیطره‌ی پولادین گذشته در آن جریان دارد. هرگز اندیشه‌ی تخطی از آن را به خود راه نمی‌دهد، خوانی گسترده و فراهم در دوردست‌ها می‌بیند قالب‌ها، مضامین و ... همه‌چیز دست‌نخورده است و مهیا ؛ باید مطابق رسم و معمول در هر بخش قلمی چرخاند و حرفی زد حتی غزل عاشقانه سرود، داستان‌سرایی کرد نثر مسجع نوشت. تمام خلاقیت و چیره‌دستی جامی صرف دوباره شکل‌دادن به آن گذشته‌ی پردیس‌گونه است.

«هیجان و شوری که در سخن شاعران واقعی هست در کلام این ملای مدرسه دیده نمی‌شد. جوانی او در مدرسه و در لابلای اوراق کتاب‌های مدرسه تباه شده بود...

شاعری او یک نیاز درونی و یک حاجت روحانی نبود نوعی تفنن و تمرین طالب‌علمانه بود... طبع‌آزمایی و قدرت‌نمایی ملایی بود. از این روست که شعر وی غالباً جز تقلید کلام استادان کهن چیزی نشد.. نه از سنت‌های کهن سر می‌پیچد و نه چیز تازه‌ای پدید می‌آورد در چنین شعری نه اوجی هست نه عمقی مثل شعر استادان عرب است بی‌عیب و بی‌رمق.»(زرین‌کوب،۱۳۶۲،ص ۲۵۴- ۲۵۵)

بنابراین شیخ صنعان جامی از روی تردید عزم میخانه می‌کند آن هم از روی تصنع که به سوختن نمادهای پیش از خود می‌انجامد.

از مدرسه به کعبه روم یا به میکده ‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌‌ ای پیر ره بگوی طریق صواب چیست

این طلب راه و مقصود آنچنان سرد و بی‌شور است که هیچ تنش و تحرکی ایجاد نمی‌کند.

عزم ره کردم از میخانه پیر می‌فروش ‌‌‌‌‌‌‌ گفت یار اینجاست جامی این تمشی این‌این

(ص ۲۱۰)

جستجوی ریشه ها

احسان یارشاطر عهد شاهرخ را «آغاز انحطاط در شعر فارسی» نامیده است و در کتابی مفصل به نقد و آسیب‌شناسی شعر فارسی در این دوره پرداخته است. و اگر چه جامی در دوره‌ی اول تیموری نیست اما به هر حال در نگاهی عمومی در این دایره قرار می‌گیرد.

رویکرد یارشاطر در تحلیل عوامل انحطاط این دوران، بیشتر بر اساس فنون بلاغی و ارزش زیباشناسی تصاویر شعری و تقلید است و کمتر به ریشه‌یابی انحطاط در حوزه‌ی اندیشه می‌پردازد: «ممکن است انحطاط ذوقی و ادبی را در قرن نهم معلول مصائبی دانست که در مدت دو قرن (حمله‌ی مغول) بر ایرانیان وارد گردید» (یارشاطر، ۱۳۳۴،ص ۱۳۸)

گستره‌ی این وضع در حوزه‌های زیستی و معیشتی و اخلاقی و ... نیز قابل توجه است زیرا وضعیت اقتصادی و اجتماعی با حوزه‌ی اندیشه و فرهنگ گره‌خورده است و فراروی یا رکود در یکی در دیگری تأثیری مستقیم، فراگیر و ناگزیر می‌گذارد.

> «در این دوره اوضاع سیاسی و اقتصادی و اجتماعی پریشان بود کشاورزی به شدت صدمه دیده بود. اطمینان و امنیت جانی و شغلی از میان رفته بود. دروغ و ریا و فسادهای اخلاقی همه‌جا و همه‌کس را دریافته بود. در نتیجه عمده‌ی کار کسانی که مایه و استعدادی داشتند تقلید بود. در دیوان شاعران این دوره متهم کردن دیگران به سرقت‌های ادبی فراوان است و حتی جامی را دزد سخنوان نامی خواندند.» (شمیسا،۱۳۷۴ ،ص ۲۵۷)

یار شاطر در جایی دیگر به پیروی از ابن‌خلدون که تمدن را چون انسانی دارای جوانی و پیری و مرگ می‌داند، رکود و انحطاط شعر فارسی را طبیعی می بیند. «گویی طبع شاعرمنش ایرانیان جوانی خود را در آن ایام (قرن ۴ به بعد) به سر برد و چون قرن هفتم سپری شد روی به پیری گذشت.» (یارشاطر، ۱۳۷۴،ص ۱۳۸)

با چنین اوصافی روشن است که در این روزگار اندیشه‌ای که نوجویی و نوگرایی را بیان کند شکل نمی‌گیرد زیرا آدمی در این روزگار آن چنان درگیر خود است که مجالی برای اندیشیدن به طرز جدید ندارد، فرصتی مجالی برای اندک درنگی یا فاصله گرفتن ندارد تا موقعیت خود را بیابد یا دیگر سو نظری اندازد.

گستره‌ی تکرار گذشته در حوزه‌های مضمون، تصاویر، اسطوره‌سازی‌ها و ... در شعر جامی موج می‌زند. البته دور از انصاف است که جامی را مسبب اصلی انحطاط دانست (بلکه سخن بر سر این است که جامی میراث دار است و روزگاری است که «جامی سلطان معنوی هرات» است.(زرین‌کوب، ص ۱۲۰)

او مورد توجه سلطان، وزیر، بزرگان ادب و نیز مردم عامی است و این مرکزیت که همه‌ی اصناف و طبقات را در برمی‌گیرد نشان گر آن است که سخن جامی در میان همه‌ی گروه‌ها نفوذ دارد و افزون بر آن دوم این امر نشان می‌دهد ذوق همگان از سیاستمداران و فرهیختگان تا عامه‌ی مردم در چه سطحی قرار دارد. مسأله‌ی قابل توجه این که شاعرانی که در این دوره از آنها تقلید می‌شود به جز دو سه تن بقیه از شاعران درجه دو و سه هستند که خود وجهی دیگر از فروکاستن ذوق و زیباشناسی است.

«در غزل و مثنوی به امیر خسرو دهلوی و حسن دهلوی و نظامی و حافظ و سلمان ساوجی و از معاصرین به کمال خجندی و عصمت بخارایی و کاتبی ترشیزی و در قصیده به خاقانی و انوری و سلمان نظر داشته‌اند.» (یارشاطر، ۱۳۳۴ص ۱۰۳)

از جنبه زیباشناسی نیز شعر این دوره تقلیدگر تصنعی ترین نوع آرایه های ادبی است و صنایعی مانند اعنات (لزوم مالایلزم) تکلف، اغراق و مبالغه در شعر این دوره رواج بسیار دارد.

صنعت ایهام که معنازایی و هوشمندی را در خود دارد در این دوره کم‌رنگ می‌شود، و در مقابل آن اغراق و مبالغه که غیاب واقعیت را نشان می دهد، به وفور دیده می شود و همین تسلط بزرگ نمایی بدون واقعیت، یکی از مظاهر انحطاط به شمار می رود. اما بیش ترین جلوه های این فروکاستن در حوزه ی صور خیال عارفانه است. توضیح آن که نمادها و تصویرسازی‌هایی که در گذشته‌ی شعر عرفانی آمده اند، در مجموعه‌ی اندیشگانی یک شاعر حضور دارند و کارکردی ساختارمند پیدا کرده‌اند، در حالی که نمادپردازی در این اشعار به شکل تصنعی و تکراری آمده‌اند بنابراین هیچ شوری برنمی‌انگیزند و اصالتی ندارند و چنان که پیش از این گفته شد به سوختن نمادها می‌انجامند

انسان، عرفان، زبان

عرفان به عنوان یکی از حوزه‌های هستی‌شناسی جایگاه ارجمندی دارد و سازه‌های آن نیز در هیأت نمادها و استعاره‌ها در توضیح، تشریح، راهگشایی و ... موقعیتی ویژه را برای آن رقم زده است.

اما انتقال این سازه‌ها از حوزه‌ی کارکردی خود به فضاهای دیگر به ویژه‌ی عامه‌ی جامعه‌ای که دچار سردرگمی و استیصال و بی‌دانشی است نه تنها کاری از پیش نمی‌برد بلکه خود نیز رنگ می‌بازد و چهره بدل می‌کند و فروکاستن و اضمحلال را سرعت می‌بخشد.

> «از قرن هشتم به بعد دیگر آن اندیشه‌های ناب در قفسه می‌مانند، و تفکر عرفانی از آن پس بایر می‌ماند. نه از کلام پرخاش‌جوی شمس و نه از نگاه نافذ حافظ، عصر غروب اندیشه‌های پاک آغاز می‌شود. وقتی که حرف را به کوچه و بازار و خانقاه و مسجد و محراب می‌برند دوران انحراف آغاز می‌شود. فاصله‌ی از اندیشه تا عمل فاصله‌ی انحراف است. اندیشه در سر روشنفکران ماست و عمل در دست و دهان مردم. اندیشه تا وقتی در سر است سالم است، مثل عرفان و وقتی به دست و دهان می‌رسد بیمار می‌شود مثل صوفیسم.» (رؤیایی۱۳۷۷، ص۱۹)

این انحراف در سطحی دیگر به طبقه‌ی شاعر که طبق سنت عرفان را ضرورت انکارناپذیر شعر می‌پندارد بازتاب می‌دهد بنابراین در چنین گردونه ای، انسان و جهانی که در آن می‌زید به گونه‌ای غیرمنطقی تحقیر و بی‌ارزش تصویر می‌شود این تحقیر و بی‌ارزشی به گم‌شدن چهره‌ی آدمی در آن می‌انجامد.

با ترغیب افراد به بریدن از دنیای بیرون و رفتن به دنبال زیبایی باطن هستی برای دستیابی به وحدت با معبود- مبدأ کل هستی- مبنای اجتماعی آن فرایندها را نیز زایل می‌کند.» (بی من،۱۳۸۱، ص۹۸)

چرخه‌ای که بازتاب تصور عامیانه از عرفان در اندیشه‌ی شاعران را نشان می‌دهد، در جای جای شعر و زندگی آنان به چشم می‌آید. ولی نه تنها گرهی از زندگی اجتماعی عامه‌ی مردم نمی‌گشاید بلکه مظاهر اندیشه‌ی اهل قلم را نیز با خود به زیر می‌کشد.

> «اگر آموزش دل‌انگیز عرفا در باب مفاهیمی از نوع فنا و فقر و ناچیز کردن و تحقیر آدمی در برابر «وجود مطلق» نبود شاید به این شدت تخلص‌هایی از نوع حقیر و احقر و گدایی و فقیر و بسمل رواج نمی‌یافت و اگر صوفیه، عقل، را تابدان پایه بی‌اعتبار و

بی‌ارزش نکرده بودند، این همه جنون و مجنون و دیوانه و ابله و ابلهی در تخلص‌های شعر فارسی ظهور نمی‌کرد.» (شفیعی ۱۳۸۲، ص ۶۵)

قابل توجه اینکه در دوره‌های گذشته بدین‌گونه نیست به طوری که در تذکره‌ی لباب‌الباب که مربوط به چهار قرن آغازین شکوفایی شعر فارسی است، این گونه تخلص‌ها دیده نمی شود. و به موازات آن عرفان آن روزگار نیز در حوزه‌ی مستقل خود تحرک و حیات دارد. «تعصب‌ها را کم می‌کند، انسان‌دوستی بدون قید و شرط را می‌ستاید ... و سرشار است از اندیشیدن به انسان همین انسان خاکی میان کوچه و بازار» (شفیعی،۱۳۸۰ ص ۲۸)

اما در دوره‌ی مورد بحث وضع به گونه‌ای دیگر است با انکار خرد و حذف حضور انسان، هستی و حیات طبیعی برای «فرزندان آب و گل» (پاز ۱۳۶۱ ، ص ۱) کمرنگ و گم می‌شود.

«از حمله‌ی مغول به بعد هرچه حوزه‌ی تاریخی و جغرافیایی شعر فارسی گسترش می‌یابد این بار معنایی غم و رنج و محرومیت بیشتر وارد تخلص‌های شعر فارسی می‌شود.» ... و در عصر تیموری شیوع آن فزونی می‌گیرد.» (شفیعی،۱۳۸۲ ،ص ۶۶-۶۴)

گره‌خوردگی زبان و اندیشه و فراز و فرود یکی به تبع دیگری، از دیرباز به گونه‌ای شهودی و اکنون به شکل عملی پذیرفته شده است.

و اگر با والتر بنیامین همراه شدیم که «زبان رسانای جوهر ذهنی سازگار با خودش می‌باشد.» (بنیامین،۱۳۸۱،ص ۲۳) زبان صوفیه را می‌توانیم جلوه‌گاه درون و احوال آنها بدانیم. هرچه درون بی‌تاب‌تر و شیداتر و سرشارتر، زبان درخشان‌تر و مؤثرتر. چنانکه مجال شطح و شیداسخنی در گفته‌های عارفان دوره‌های اول جان را به هیجان می‌آورد. بنابراین عرفان و زبان رابطه‌ی مستقیم پیدا می‌کنند و اسباب فراروی و فروکاست همدیگر را فراهم می‌آورند.

«وقتی عرفان و تصوف، در اوج است که این زبان در اوج است... از سوی دیگر انحطاط تصوف و عرفان نیز از همان جایی آغاز می‌شود که این زبان روی در انحطاط می‌گذارد.» (شفیعی،۱۳۸۰ ،ص ۲۷)

در سطحی دیگر زبان و عرفان با جامعه‌ای که در آن حضور دارند نیز نسبتی می‌یابد جامعه‌ی باز، فراخی معنا، حضور آدمی رهای از تعینات قراردادی و رهااندیشی زاده می‌شود و در مقابل آن بستگی است یعنی، فروبستگی نگاه و خرد و زندگی.

«همان طور که در جامعه‌ی برخوردار از آزادی و قانون به حقوق افراد نمی‌توان تجاوز کرد، به حدود کلمات هم نمی‌توان تجاوز کرد. از این روی زبان قلمروی است که از مطالعه‌ی در آن می‌توان به حدود رعایت حقوق و آزادی‌های فردی و اجتماعی موجود در آن جامعه پی برد.»(شفیعی،۱۳۸۰، ص۹۱)

روابط عاشق و معشوق که در عرفان پویای دوره ی نخستین به عنوان رابطه‌ای انسانی و ارجمند به طرز شگفت‌انگیزی در سطوح و اصناف مختلف حرکت می‌کند، در این دوره به شکل رابطه ای میان گدا و شاه، صید و صیاد، قاتل و مقتول، آهو و شیر، اسیر و مالک و ... آمده است. که هر کدام از این تصاویر دوگانه گرته‌ای از طبقات اجتماعی است.

در حوزه‌ی مدح نیز جابجایی اشخاص و موقعیت‌های اجتماعی، نشانگر اغتشاش و به هم‌ریختگی درونی به تبع از بیرون است. این موضوع را دکتر شفیعی کدکنی به عنوان «شناور شدن زبان» نام گذارده، علت نازایی زبان،

اختلال در حرکت‌های اجتماعی و فرهنگی و شاخصه‌ی جوامع بسته و استبدادی می‌داند.

عقل و عشق

(انتخاب دو بیت مورد بحث تنها برای توضیح مطلب بوده، هیچ ارتباطی با اندیشه‌ی این دو شاعر و کل ابیاتی که این دو بیت از آنها برگزیده شده ندارد.)

درخت تو گربار دانش بگیرد　　　　به زیرآوری چرخ نیلوفری را

دانش، آسمان را بر زمین می‌آورد یا به تعبیری آسمان را زمینی می‌کند. خاصیت علم و دانش چنین است که حیات آدمی را که گوشت و خون دارد (به تعبیر او نامو) بر خاک فراهم می‌آورد و آسمان در این آبادگری زمین به رنگ ساکنان خاک درمی‌آید.

اندیشه‌ی مقابل آن اندیشه‌ای است که این جهان را انکار می‌کند آدمی و حیات. را حقیر و بی‌ارزش می‌شمارد و به تعبیری زمین را آسمانی می‌کند و در این انتقال، جهان به وهم تبدیل می‌شود.

کمتر از ذره نئی پست مشو مهر بورز　　　　تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان

و این سیر، به وسیله‌ی عشق اتفاق می‌افتد چنان که در تفکر پیشین دانش این عمل را انجام می‌دهد. از این منظر، دانش و عشق در تقابل با هم قرار می‌گیرند و تنش آغاز می‌شود.

از عالم صورت که همه نقش‌خیال است　　　　ره سوی حقیقت نبری، در چه خیالی

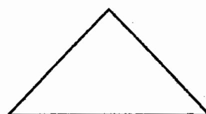
عشق، حقیقت است و بی‌صورت و عالم صورت نقش خیال.

جای زاهد ساحل وهم و خیال　　　　جان عارف غرقه‌ی بحر شهود

هست بی‌صورت جناب قدس عشق　　　　لیک در هر صورتی خود را نمود

عالم صورت که وهم خیال است مورد توجه زاهد است و عشق که حقیقت و بی‌صورت، مورد توجه عارف.

عشق بی‌صورت



شهود عارف　　　　وهم و خیال زاهد

در این نمودار، زاهد نماینده‌ی همه‌ی گروه‌های مخالف آسمانی کردن زمین و جهان صورت را وهم و خیال خواندن است. این واقع‌گریزی و وارونه کردن جهان واقع و جهان خیال شاعر را در تعریفی که از انسان و زندگی می‌دهد دچار اشکال و اختلال می‌کند.

(زاهد، واعظ و ... تنها در برابر عاشق برای توضیح موقعیت خرد آدمی در این بحث آمده و رفتارهای اجتماعی یا نوع نگاهی که حافظ به آنها دارد مورد توجه نبوده است.)

رسم هستی که حجاب است میان من و دوست　　　　به مدد کاری ساقی ز میان برگیرم

هرچه اطلاق توان کرد بر آن رسم وجود　　　　دست از آن باز کشم خاطر از آن گیرم

می‌خورم خون دل از جام غم آن روز مباد　　　　که من این ساغر عشرت ز دهان برگیرم

(ص ۱۷۰)

آن جام می بیار که از لوح اعتبـــــار — سازد غبار هستی موهوم مضمـــحل
باشد که مرتفع شود از آفتـــــاب می — آثار ظلمتی که نماید ز مـــــد ظل
جامی به بزم پیر مغان بازخواست دوش — نگسســـته دل هنوز ز پیوند آب و گل

(ص ۱۶۰)

مشغولی عشق داد جامی — از شغل جهان فراغ ما را

(ص ۴)

از نظر شاعر جهان صورت، رسم هستی، رسم وجود، غبار هستی، پیوند آب و گل، مهد نه پدر و چار مـادر و شغل جهان، همه موهوم و ظلمت و بی‌اعتبار است و مانع دریافت حقیقت و عشق و راه رهایی از آنها با آفتـاب مـی است.

شاعر راه رهایی یا فراروی از سیطره‌ی دوالیسم تاریکی، روشنی و خیر و شر را باده می‌داند که انکار خرد را در خود دارد همچنین در ارتباط با ساقی مفهوم عشق را، و گاه تقدیری محتوم.

قاح ریح الصبا و صـح الدیک — باده در ده که صبح شد نزدیک
جام روشن بیار تـــا برهیم — یــک دم از ظلمت شب تاریک

(ص ۱۵۰)

باده در تقابل با جهل قرار می‌گیرد و معنای دانش پیدا می‌کند. دانش انکار جهان واقع است. بنـابراین تنهـا جابجایی لفظ است.

می ببخش جامی لب تشنه به لطف — زان باده کز کدورت جهلش دهد نجات

(ص ۲۷)

جامی دل گفتگـــو فروبنـــد دگر — دل شیفـــته‌ی خیال مپسند اگر
در شعر مده عمر گران‌مایـه به باد — انگار سیه شد ورقی چـــند دگر

این جابجایی را در نگاه او به «شعر» نیز می‌بینیم.

جامی، شعر را از مقوله‌ی وهم و خیال پنداشته بنابراین آن را جزء جهان صورت قرار داده است. یعنی بـرای شاعر جهان واقع، جهان بی‌صورت عشق است در برابر جهان وهم و خیال صورت، که شعر نیـز جـزء همـین جهـان صورت است.

نقـــطه را از تصــــرف اوهـــام — طول گشت آشکار و خط شد نام
حرکت کرد خط به جانـــب عرض — یافت از وی وجود سطح نظـــام
سطح بر سمت سمک جنبش‌یافت — امتدادات جـــسم گـــشت تمام
جسم هـــم از تنـــوع اشکـــال — وصف کثرت گرفت و شد اجسام
اعتبـــارات وهـــم را بـــگداز — تا چـو اول نمایـــدت انجـــام
نقطه‌بیـــن در تعلقـــات شئون — چند بر خط و سطح و جسم آرام
ساقیا در ده آن شـــراب کهـــن — که حباب وی است ساغـر و جام

(ص ۲۹۱-۲۹۰)

شاعر کائنات را در دایره‌ی وهم می‌نهد و آغاز هستی از واژه (در آغاز کلمه و کلمه خدا بود). آنگاه کثرت، ولی سرانجام آن را «اعتبارات وهم» نام می نهد و می‌خواهد که رهایش کند و آن چه واقعیت دارد ساقی و باده‌ی کهن است که این تنوع اشکال و کثرات را از خاطر بزداید.

در این چرخه که زمان حذف شده کلمه به کثرت و کثرت به وهم می‌انجامد، و باز سیری دیگر به موازات آن خلق شده که ساقی و شراب کهن است.

اما نکته‌ی غایب این است که ادبیات به خلقی دیگر دست زده و آن تبدیل جهان به کلمه است.

و دیگر متن است که به افشاگری می‌پردازد. رفتاری مستقل و واقع‌نما به گونه‌ای که خود در خود تکثیر می‌شود راه می‌نماید و راه می‌پیماید.

مرگ اندیشی و عشق

> «احساس بی‌اعتباری جهان گذران، شعله‌ی عشق را در دل‌ها می‌افروزد، و فقط عشق است که بر این بی‌اعتبار گذران غلبه می‌کند... و عشق به ویژه وقتی که با تقدیر درمی‌افتد ما را از شدت احساس این بی‌اعتباری جهان ظاهر می‌فرساید ولی جلوه‌ای از جهان دیگر به ما می‌نمایاند که در آنجا تقدیر مغلوب و آزادی حاکم است.» (اونامونو،۱۳۷۰،ص ۷۵)

مرگ‌اندیشی جلوه‌های گوناگونی دارد، رهایی از زمان و سیطره‌ی بر زمان هراس‌انگیز خطی کشاکشی که آدمی در درون خود دارد در جهان ناخودآگاه با نمودهایی به عبارت و شعر و شطح بدل می‌شود که گاه با عصیان علیه زمان تقویمی حاکم که جوانی، پیری و مرگ یا سرنوشتی محتوم را رقم زده همراه می گردد. «ممکن است ناخودآگاه زمان کرانمند را به زمان بیکران تبدیل کرده باشد. بدین گونه نه تنها زمان، بی پایان و ابدی می‌شود. بلکه هدف دیگر خودآگاه و ناخودآگاه، بازگشت به خاستگاه است... بازگشت به اصل است.» (صنعتی، ۱۳۸۱، ص۱۱۷)

جستجوی بی‌زمانی، گریز از جهان واقع است زیرا که زمان از سازه‌های این جهان است.

بنابراین در برابر این جهان واقع، جهانی پردیس‌گونه در رؤیای شاعر شکل می‌گیرد که دیروز امروز و فردا در آن نیست. همه‌ی هراس او را می‌زداید. که در این حال گسستگی از جهان واقع روی ما دهد. «در بهشت نیز مانند زمین، چیزها در پی هم می‌آیند و تکامل می‌یابند، فرشتگان هیچ تصور و مفهومی از زمان و مکان ندارند.» (صنعتی،۱۳۸۱ ص ۳۴۷)

این گذار (یا گریز) از جهان واقع مستلزم مرگی رمزگونه است. «مرگ پیش از مرگ یا موت ارادی و مرگ تبدیلی و ولادت دوم و قیامت صغری و حشر قبل از نشر... و حیات عاشقان در مردگی و دردی است غیر مردن کان را دوا نباشد... منظور آیین‌های رازآموزی یعنی مناسک گذار از مرتبه‌ای به مرتبه‌ی برتر است که همواره متضمن مرگی رمزی است.» ... رمزگرایی، ضد جزمی‌گری است. جزمی گروی، خشک‌اندیشی است. و رمزباوری، رهیدگی از جزم و جهود، چه هرکس از باطن خودیار رمز می‌شود.» (ستاری،۱۳۷۲،ص ۱۸۶-۱۸۰)

این رمزگرایی در زبان اتفاق می‌افتد و چنان که پیش از این آمد در دوره‌ی اول عرفان، زبان رمزی صوفیه، آیینه‌ی حال و درون آنها بود و گستردگی و لایه‌های معنایی این زبان شمول و گستردگی انسانی را در سایه‌ی

خود نشان می‌داد. اما در دوره‌های بعد رمزهای منجمد به جزمی‌گری و خشک‌اندیشی بدل شد. تکرار بی‌محتوا و ریشه و مستعمل شدن آنها که به موازات افول اندیشه های عمیق در این حوزه بود، شیدایی و شور را از آن گرفت، آدمی و هستی در این زبان رمزگونه‌ی منجمد قطعه قطعه شد.

آدمی برای آب حیات دست از جان می‌شوید و بر سفره‌ی عدم می‌نشیند و معشوق تمامیت طلب و غیور است جز به گرفتن همه‌ی هستی عاشق، رضا نمی‌دهد.

تیغ می‌رانی که جامی نقد جان تسلیم کن　　　هرچه فرمایی به جان ایستاده ام تسلیم را

(ص ۱۷)

عاشق نیز دل در گرو مرگی چنین دارد و مجنون‌وار آن را طلب می‌کند.

گویی که رواست قتل جامی　　　وان گه نکشی رواست این‌ها

اگر نگاه مانوس و عادت‌شده‌ی صوفیانه را اندکی رها کنیم و تغییر دهیم. مشاهده می شود انسان در این موقعیت، کاریکاتور مضحکی است که رفتاری حقارت‌بار و ابلهانه دارد.

گر به تیغ تو جدا شد سرم از تن چه عجب　　　غمم آن است که از تیغ تو افتاده جان

(ص ۵)

فضایی که به گونه‌ای جنون‌آمیزی معشوق را تشویق به قتل خویش می‌کند.

جامی از غم مرد چون تأخیر قتلش کرد یار　　　آه کز بخت‌وی این تأخیر شد عین شتاب

(ص ۲۶)

بهر قتل عاشقان می‌دیدمت زین پیش غم　　　چون به‌بخت ما رسید آن‌هم نمی‌بینم تورا

(ص ۱۹)

بعد عمری کشتمت گفتی و من می‌میرم　　　هردم از غم که مبادا نکند عمر وفا

(ص ۵)

چون ناوک دل دوز تو راحت نرساند　　　هر مرهم راحت که رسد سینه‌ی ما را

(ص ۲۱)

قاصد که گفت آن سنگ‌دل بر قتل جامی قرعه زد　　　زین قرعه‌ی اقبال شد پیک مبارک فال من

(ص ۲۱۰)

چون تو ناوک افکنی سویم، دل و جان یک به یک　　　سهم خود جویند از من کالهدایا مشترک

(ص ۱۵۰)

به قصد قتل جامی می‌کشی تیغ　　　کرم‌ها می‌کنی الله ابقاک

(ص ۱۵۰)

وصال و دیدار مفهومی از آینده و فردا را در خود دارد. آینده‌ای که دوردست و خواستنی است، آینده‌ای که معنای دیگر آن مرگ است.

چاشنی شربت مرگم رهاند از داغ هجر　　　آنچه در کام‌کسان زهراست تریاک‌من‌است

(ص ۳۲)

مرا کشتی و تکبیری نگفـــتی　　　چه سنگین دل کسی الله اکبر
کنایت زان لب آمد پیش عارف　　　شراب و سلسبیل و آب کوثر
(ص ۱۲۰)

من و امید شهادت به تیـــــغ آن شاهد　　　که قوت جان شهید خود از مشاهده‌ی اوست.
(ص ۳۰)

بنابراین در این تئوری، هستی و عمر آدمی یعنی زمان کرانمند حیات او مانعی است برای وصال و با حـذف این زمان کرانمند، وصال میسر می‌گردد.

با تو هرکس را هوای دولت هم‌خانگی‌است　　　خانه را اول ز گرد هستی خود گو بروب
(ص ۲۴)

رشته‌ی عمر است ایوان وصالت را کمـــند　　　وه که‌چرخ‌تیزگرد این‌رشته را کوتاه‌رشت
(ص ۵۰)

زارم بکش مگـــوی کـــزین آستـــان برو　　　مـــردن بر توبـــه که ز تو زیستن جدا
(ص ۱۴)

عشق در آینده‌ای نامعلوم با مفهوم بلافاصله‌ی مرگ یکی می‌شود.

لذت عشق فرو رفت مرا در رگ و پـــی　　　عشق می‌گویـــم و جان می‌دهم از لذت وی
(ص ۲۸۰)

مطلوب جامی ار طلبم گفته‌ای که چیست　　　مطلوب‌او همین که دهد جان در این‌مطلب
(ص ۲۳)

از آن لب، نیم جان عاریت دارم بیا جانـــا　　　بنه لب بر لبم کان عاریت را با تو بسپارم
(ص ۱۷۰)

وصال(=آینده=مرگ) گاه در مفهوم عدم چهره می‌نماید و صحرای عدم لاله‌زار است از خون کشتگان عشق.

بس که رفتند شهیدان غمت سوی عدم　　　لاله‌ها غرقه‌به خون می‌دمد آن صحرا را
(ص ۷)

صحرای عدم لاله‌ستان شد چو شهیدان　　　با داغ تو رفتند به خون غرق کفـــن‌ها
(ص ۱)

تیر تو فرو آمد سینه بسی تنـــگ بود　　　دل‌به‌عدم رونهاد جای به‌پیکان گذاشت
(ص ۳۸)

«صحرای عدم»، «لاله‌زار عدم»، «کشور عدم» معنـای بـی‌کرانـه‌ی عـدم را بـه گونـه‌ای تعیـین و تـشخص بخشیده‌اند از سویی در کنار بی‌کرانه کردن زمان کرانمند در بخش پیشین قابل توجه است.

ظهور و حضور معشوق یعنی دیدار او نیستی و غیاب عاشق را رقم می‌زند.

هرکجا جلوه کند آن بت چالاک آنجـا　　　خواهم از شوق کنم جامه‌ی جان چاک آنجا
(ص ۱۱)

هر صبح کافتاب رخت سرزند ز جیب　　　گر من‌چو صبح‌چاک‌زنم جیب جان چه‌عیب

(ص ۲۶)

مضمون جان چون جامه‌ای، مانع یکی شدن با معشوق پیش از این نیز بوده که در آن تحقیر عاشق نهفته است.

گاه قبای معشوق نیز تشخص یافته و نقش رقیب عاشق را به خود می‌گیرد که عاشق جامه‌ی جان را از رشک قبا می‌خواهد بر خود بدرد.

خواهم از رشک قبا، جامه‌ی جان چاک زدن　　　که چرا قدّ تو را تنگ در آغوش گرفت

(ص ۲۷)

جنبه‌ی تحقیرآمیز تبدیل جان به جماد (عاشق و رقیب) در برابر معشوق وجه فرودین این گونه تصاویر را در تعریف انسان نشان می‌دهد.

صور اسرافیل کشتگان عجز و گورستان مشتاقان صدای سم اسب معشوق، خنده‌ی او و یا بویی از گلشن وصل اوست که آن هم با چند مرحله و سلسله مراتب به عاشق می‌رسد و جان در تن او می‌دمد که همه گونه‌های تحقیر را در خود دارد.

فدای بوی خوشت باد جان که پیرهنت　　　ز باد و باد ز گل، گل ز باد دریغ نداشت

(ص ۲۷)

لبت قوت جان از شکرخنده ساخت　　　به یک خنده صد کشته را زنده ساخت

(ص ۳۵)

عاشق در پیش‌قدمی برای مرگ به دست معشوق نسبت به معشوق غیور است و کسی را پیش روی خود نمی‌تواند ببیند. و اینکه دیگران زودتر از او به این مرگ نایل آیند حسد می‌برد و غیرت می‌ورزد.

تیغ ستمت گونه ز خون دگران یافت　　　بر عاشق خود تا کی از این گونه ستم‌ها

قاصدی کاید ز جانان بهر قتل دیگری　　　قاصد جانان مگو، گو قاصد جان من‌است

(ص ۵۱)

در سطح دیگر نیز همین آرزو و قصد دیدار و وصال یار با مانع رقیب روسیاه روبروست این انکار دیگری جدای از غیرت عاشقانه قابل توجه است زیرا گروه معاند به زعم شاعر، کسانی چون زاهد و واعظ و ... است که انکار عشق می‌کنند اما رقیب در این فضا خود عاشق است و شاعر با عبارت روسیاه قصد حذف و طرد او را دارد.

هرجا که تنها رو نهم تا بینم آن خورشید را　　　آید رقیب روسیه چون سایه در دنبال من

(ص ۲۱۰)

مرا ره نی که در کویش نهم پهلو به دیواری　　　رقیبان سیه‌دل خوش نشسته دوش بر دوشش

(ص ۱۴۰)

غم‌پرستی یا در تعبیری دیگر خواستن مرگ به دست معشوق تمام ذهن و روح عاشق را تسخیر کرده و هر عمل بازدارنده‌ای از مرگ صعب‌تر و تلخ‌تر است.

به پیش زخم خدنگ تو ذکر مرهم رفت　　　ز تیر سخت‌تر آمد دل فگار مرا

(ص ۱۳)

فکر مرهم بهر چاک سینه‌ام چند ای طبیب — این جراحت یادگار شوخ قتال من‌است

(ص ۲۸)

هزار زخم کهن بـــود بر دلـــم ز بتـــان — شکاف تیغ تو او را به جای مرهم شد

(ص ۱۱۰)

«آستان»، «جان به کف بودن» و فرمانبرداری محض همه تصاویر مربوط به حوزه‌ی حکومت اسـت کـه بـه رابطه‌ی عاشقانه وارد شده است شاید بتوان این الگوبرداری را بیان ظریفانه‌ای از جباریـت و سـتمگری و خـونریزی حاکمان دانست که در لفافه‌ی زبان عاشقانه مطرح شده است یعنی نوعی گزارش تاریخی از وقایع اجتماعی سیاسی آن روزگار. (شمیسا نیز اشاره ای نزدیک به این مضمون دارد)

جامی به درت جان به کف دست رسید است — یعنی که همین تحفه بود دسترس ما

(ص ۱۶)

زارم بکش مگـــوی کـــزین آستـــــان برو — مـــردن بر تو به که زیستن جـــدا

(ص ۱۴)

آنچه که معشوق به عنوان ابزار قتل یا آلت قتاله استفاده می‌کند قابل توجه است.

خدنگ، تیغ، تیر، پیکان، کمند، ناوک همه سلاح‌هایی اسـت کـه در دسـت حکومـت اسـت (البتـه ترکـان لشکری و حضور آنها به عنوان معشوق از قرن چهارم هجری و قضایای مربوط به آن در جای خـود محفـوظ اسـت) که با توجه به لطافت رابطه‌ی عاشقانه و مهرآمیز بودن و انسانی بودن ایـن رابطـه، حـضور خـشونت و قتـل و ابـزار جنگ و ستیز فضایی پارادوکسیکال خلق کرده که به حذف و قتل انسان می‌انجامد.

در برخی ابیات استحاله‌ی آلات قتاله به اندام‌های معشوق که همان کارکرد را دارنـد نیـز ایـن دوگـانگی را نشان می‌دهد.

می‌کشی تیغ که سازی دل ما را به دو نیم — تیغ بگذار که یک غمزه تمام است اینجا

(ص ۱۳)

از نرگـــس خون‌ریز تو یک‌غمزه‌پسنداست — زنهـــار به خـــون ریزی ما دست میالا

(ص ۲۲)

به قتل مـــن براتـــی دارد از مشـــک — رخت کز وی نه مکان نجـــــات است

(ص ۳۴)

چون از دل گرم من بگذشت خـــدنگ‌تو — از بوســـه‌ی پیکانش شد آبله‌ام لـــب‌ها

(ص ۴)

و سرانجام مرگ‌خواهی و مرگ‌طلبی پایان‌ناپذیر که بعد از مرگ به دست معشوق همچنان حـسرت تیـغ او را دارد.

گر به تیغ تو جدا شد سرم از تن چه عجب — غمم آن است که از تیغ تو افتاده جدا

(ص ۵)

گاه عاشق دچار تناقض است به نهانی اعتراض و گلایه دارد که چرا خونش را ریخته است و دلش را مجروحکرده و جان و دلش و دینش را در معرض نقصان آورده است.

جامی که به شمشیر ستم ریختیش خون ‌‌ جز دعْوی عشق ندانم چه گنه داشت
(ص ۳۲)

یار جستم که غم از خاطر غمگین ببرد ‌‌ نه که‌جان‌کاهد و دل‌خون کند و این‌ببرد
(ص ۱۰۹)

شد تنم فرسوده زیر سنگ بیداد بتان ‌‌ کشته‌ی‌عشقم‌من واین‌سنگ‌ها خاک‌من‌است
(ص ۳۲)

داد جامی به تلخ‌کامی جان ‌‌ هیچ کامی ندیده از دهنت
(ص ۳۷)

عشق و خاکساری

شخصیت عاشق و معشوق در شعر جامی تعریفی خاص از انسان را نشان می دهد.

عاشق نهایت خاکساری را در برابر معشوق دارد و برای تحقیر خود از هیچ سخنی ابا ندارد هیچ حد و حدودی نگاه نمی‌دارد.

به چار بالش عزت چو راه نیست مرا ‌‌ بر آستان مذلت نهاده‌ام سر خویش
(ص ۱۴۰)

بر سر کویی که روزی سروناز من گذشت ‌‌ در زمین‌بوسی همه عمر دراز من گذشت
(ص ۳۹)

«من» شاعر در طبقات مختلف اجتماعی و حوزه‌های گونه‌گون زیستی گسترده می‌شود و تصاویر و تعاریف شاعر را از آدمی با خود فرو می‌کشد و می‌گسترد.

«عاشق در غزل این زمان وجودی محروم و بینوا و ستم‌کش است. از وصل نصیبی ندارد و حقارت و حرمانش چنان است که از معشوق به نگاهی خرسند است و حتی خود را لایق وصال نمی‌داند.» (یارشاطر،۱۳۷۲،ص ۱۴۵)

جامی مطلب دولت وصلش که برون است ‌‌ تحصیل چنین منزلت از حوصله‌ی ما
(ص ۱۲)

عاشق صید دست و پابسته‌ای است که سراپا مشتاق قربانی شدن است. و معشوق، عاشق را از هیچ هم کمتر می‌داند.

کم‌شناسی قدر جامی را ز هیچ ‌‌ کسی به از تو قدر او نشناخته
(ص ۲۴۰)

صفاتی که برای عاشق برمی‌شمارد چنین است: معشوق، اسیر، صید، خاک، پای‌بوس و ...

خوش آن که ز می مست شوی بی‌خبر افتی ‌‌ پنهان ز تو من بوسه زنم آن کف پا را
(ص ۹)

چند بوسم دست و پا پیک دیار یــــار را　　　فرخ آن ساعت که یابم دولت دیدار را
(ص ۶)

اگر چه خود را لایق دولت دیدار و دولت وصل نمی‌داند.

جامی مطلب دولت وصلش که برون‌است　　　تحصیل چنین منزلت از حوصله‌ی مـا
(ص ۱۲)

خاکساری او از این هم در می‌گذرد و خود را شایسته‌ی پایبوس هم نمی‌بینـد. بنـابراین بـه بوسـیدن پـای پاسبان او امیدوار است.

نقش پابوس ویم نیست همین بس که چو شد　　　در رهش سوده تنم نقش کف پاش گرفت
(ص ۲۸)

سایم به ته کفش تو رخ بــــهر تسلـــــــــــی　　　چون دسترسم نیست که بوسم کف پایت
(ص ۳۱)

برای خاک در معشوق حاضر است جان بدهد اما این آرزو را هم به خاک می‌برد.

نقد جان در عوض خاک درت چیزی نیست　　　سود جامی است اگر آن دهد و این ببرد
(ص ۱۱۰)

سجود خاک رهت بردنم تمنا بود　　　به خاک می‌برم امروز این تمنا را
(ص ۳)

کف پای معشوق سنگدل، ستمکار، قاتل و .. از چشم و مژه‌ی عاشق آزرده می‌شود.

دی به خاک پاش با صد ذوق می‌سودم مژه　　　گفت جامی گرد شد آهسته زن جاروب‌را
(ص ۱۵)

ســــرم از خـــــاک درت دور مکـــن　　　گـــر ز مـــن دردســـری نیست تو را
(ص ۱۷)

حیف است بر زمین کف پای تو فرش کن　　　از پرده‌های دیده‌ی من زیر پای خویش
(ص ۱۳۹)

پای بوس سگ معشوق برای عاشق فخر و آرزوست به گونه‌ای که سگ معشوق نیز از شاعر بـه تنـگ آمـده است.

پیش سگان کـــــــوی او مالم برای آبرو　　　بر خاک ره روی چو زر این است جاه و مال من
(ص ۲۱۰)

اگر پای سگش می‌بوسم ای ناصح‌مزن طعنه　　　که من روزی به کوی آشنایی دیده‌ام او را
(ص ۱۸)

جامی به جان آمد سگش از ناله و فریاد تو　　　شب‌های‌تنهایی دگر جا بر سر آن‌کو مکن
(ص ۲۱۰)

تصاویری که در محاق رفتن خرد و اندیشه، احساس و مهر آدمی را نشان می‌دهد و امحای حضور آدمی

است که گوشت وخون دارد مهر و خرد دارد.

وقتی سگ درگاه معشوق بودن نیز باعث عار و ننگ معشوق است و نیز عار و ننگ سگان معشوق.

بهر خود نام سگ آن در نخواهم عاریت　　چـون سپندم بر شعار دولتش این عار را

(ص ۷)

چنین آشفته و رسوا به کوی او مرو جامی　　مبادا کز تو عار آید سگان آن سر کو را

(ص ۱۸)

و آدمی خود طوق سگان معشوق و قوت آنان است.

خمیده قامت جامی چو طوق دید و بگفت　　چه عار کز تو نه بر گردن سگان من‌است

(ص ۲۹)

رشک برد روان من بر تن ناتـــوان مـــن　　گر شود استخوان من قوت‌سگان کوی او

(ص ۲۳۰)

سموم هجر توام پی بر استخوان نگذاشت　　پی سگـــان درت مشت استخوان شده‌ام

طفـــیل خیـــل سگانـــم تفقدی می‌کن　　به کـــوی تو دوسه‌روزی میهمان شده‌ام

(ص ۱۷۰)

آنچه به چشم می‌آید قامت خمیده آدمی است که آرزوی طفیل سگان بـودن دارد. روان آدمـی کـه رشـک می‌برد بر جسمی که قوت سگان است.

بود جامی با سگانش یار لیک آن سنگ‌دل　　که گهی گر التفاتی داشت با اغیار داشت

(ص ۳۹)

بود بیش از حد نیازم با سگان او ولـــی　　ناز آن بدخوی با من از نیاز من گذشـت

(ص ۳۹)

تحقیر خود که تحقیر این جهان نیر در پی دارد همه در مقابل بزرگداشت معشوقی است که مجـاز بـه هـر کاری است:

ز شوق طوق سگان در تو گر گردانند　　مسبحان فلک سبحه‌ی ثریا را

(ص ۱۸)

شیر گردون نشایـــــدم ســـگ کوی　　گر مرا از سگان خود شمری

(ص ۲۷۰)

انعکاس این رفتار بین عاشق و معشوق در سطح روابط اجتماعی، بندگی و سرسپردگی و .. اسـت و عـزت و ذلت در پرتو این تعابیر و تصاویر معنایی دیگر می‌یابد و این زبان ساده‌ترین روابط افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

ارباب عشق را چو ستایـی مرا لقـــب　　جز بنده‌ی کمترین و سگ کمترین منـــه

(ص ۲۵۰)

من کیستم که نامه فرستـم به سـوی او　　در نامـــه‌ی سگانش نویسند نسام مـــن

(ص ۲۲۰)

اگر شماره‌ی خیل سگان خویش کنــد — مرا به سهو هم از خیل آن سگان شمرید
(ص ۸۰)

در ورقی که کرده‌ام نام سگانت را رقم — زیر ترک نوشتــه‌ام از همه نام خویـش
(ص ۱۹)

سگ‌او خواندرقیب از سر خواری مارا — این لقب در دوجهان بس سبب عزت ما
(ص ۴)

فروکاست عشق، عاشق، معشوق

شخصیت‌های عاشق و معشوق نقش‌های متعدد و متنوعی را به خود می‌گیرند که گویای طبقات اجتمـاعی و حضور آن دو در فضاهای مختلف زیستی جامعه است. همچنین این نقـش‌هـا در رده‌هـای گونـاگون قابـل توجـه است. به عبارت دیگر این رابطه در جماد، نبات، جانور و آدمیان در طبقات و اصناف مختلف آشکارا حضور می یابد.

عاشق در نقش خاک، خس و خاشاک، گیاه خشک، غزال، آهو، سگ، گدا، مقتول اسیر... ظـاهر مـی‌شـود و معشوق در نقش گنج، ماه، سرو، ارغوان، آهو، غزال، صیاد، قصاب، شاه، مالک، تیرانداز و قاتـل. کـه از سـوی عاشـق همه ضعف و حقارت و بدبختی و خرابی و ... که خود نیز مشتاقانه خواستار آن است و در مقابل معــشوق، ســتمگر، سنگدل، خون‌ریز و ...

جماد

کاش ویران شود از سیل فناخانه‌ی مــا — تا کشد گنج بقا رخت به ویرانــه‌ی مــا
معشوق

گر چه گشتم خاک راه او بحمداله که باد — از سر راهش سوی دیگر نبرد این گرد را
عاشق (ص ۱۳)

نبات

خاک شد بر رهگذارت جامی و هرگز نیافت — آن شرف کز سایه‌ی سرو تو باشد خاک‌را
عاشق

مزن آتش به من ای آه در آن کـوی، مبــاد — دود خیزد ز سر این خش و خاشاک آنجا
عاشق (ص ۱۱)

گر زرد شد گیاهی در خشک‌سال هجران — پژمردگی مبادا آن تازه ارغــوان را
عاشق — معشوق

حیوان

شکــار آهــوی شیرافــکن اوســت — به صحرای ختن هرجا غزالی اســـت
معشوق — عاشق (ص ۳۵)

کرشمه‌های غزالان مســـت می‌بخشـــد — فراغت از دو جهان عاشقان شیــدا را
معشوق (ص ۳)

بر من خسته‌دل مزن طعنه به مهر نیکوان — صید کسی‌دگرمخوان‌آهوی دام‌خویش‌را
عاشق

کمترین صید توام پیش سگان خودفکن عاشق — گر نیـــم لایق که آلایی به من فتراک را
قلاده‌ی سگ کویش به گردنم فکنـــید — کشــان‌کشان ز پیش تا شکارگاه برید
(ص ۸۰)

آدم

شاه و گدا

هرچند تو شاه و مـــا گدایـــیم — دامن مفشـــان که مبتلاییـــم
(ص ۱۹۰)

تو شاهي و ما عور و گداییم چه نسبت — با اطلس زربفت تو پشمینه‌ی ما را
(ص ۲۱)

غلام

تا داغ غلامـــی تـــو داریـــم — هرجا که رویـــم پادشاهیـــم
(ص ۱۹۰)

اسیر

با اسیران ای رقیب آغاز بدخویی مکـــن — تلخ‌کردی عیش ما، چندین ترش‌رویی‌مکن
(ص ۲۲۰)

تیرانداز

بهر تیرت جنگ دارد جان و دل رحمی‌نما — تیر دیگر سوی جان‌انداز و بنشان جنگ‌را
(ص ۱۱)

قصاب

نیست از قتل محبان غمزه‌ات هرگز ملول — کی‌ملالت خیزد از خون ریختن قصاب‌را
(ص ۲۰)

دانش‌آموز

نه اگر داشت معلم هوس کشتن خلقی — به تو این ناز و کرشمه ز چه آموخت‌به‌مکتب
(ص ۲۶)

لشکری

سر من کاش بـــودی خـــاک راهـــش — مگـــر گشـــتی لگدکوب سپاهـــش
(ص ۱۳۸)

نتیجه گیری

حریم منزل جانان برون ز عالم ماست — خوشا کسی که در این گفتگوی محرم ماست

طرد و انکار جهان و هیچ و پوچ انگاشتن آن با مجازی نهانی، گویای نفـی و انکـار آدمیـان اسـت. و در هـم تنیدگی مکان و زمان، رسانای این طرد و حذف است، به ناچار در ذهن مفهومی از ازل و در سطحی دیگـر عـدم را

برمی‌سازد. این فضا واقع‌گرایی را محو می‌کند و انتزاع را برمی‌کشد؛ در این جهان واقع عقل عقال می‌شود اما در دیگر سو به لایتناهی بال پرواز می‌گشاید؛ انسان چهره می‌نماید بی‌تعین و تشخص، سراپا حقارت و بدبختی با احساس گناهی ازلی.

و عشق کیمیایی می‌شود که این گسیخته‌ی گسسته را مجموع کند در حضور معشوق.

از کجا آمده‌ام؟ آمدنم بهر چه بود — به کجا می‌روم آخر ننمایی وطنم

این «تو» (= معشوق) پاسخ هر سه پرسش را می‌داند اما عارف –عاشق را با ناز معشوقانه به حیرت می‌افکند و در این گیر و دار پرسش و دغدغه‌ی حیرت به اندوه مبتلا می‌کند، اندوهی شیرین و دلخواه.

عاشق با تمام وجود می‌خواهد زمان وصال را به تعویق بیندازد، تعویقی ابدی یعنی همان زمان ازلی «تبدیل زمان به زمان حال محض» شایگان، ۳۴۸: ۱۳۸۱ و در این دایره عشق می‌شود مأمن.

داریم فراغ از غم مستقبل و ماضی — خوش می‌گذرانیم به دیدار تو حالا

(ص ۲۲)

این نگاه کل نگر بسیاری از بخشهای وجودی و زیستی و روانی انسان را نادیده می‌گیرد. «دید کلی نگر، همواره پدیده‌ها را مختصر و خلاصه و ساده می‌کند. نهایتاً عوامل عمده را می‌بینند. زندگی را در یک مفهوم کلی یا در یک تقسیم‌بندی انتزاعی و جزمی و در موقعیت‌ها و نمودها و تصویرهای عمده و خاص و برجسته می‌نگرد.» (مختاری، ۲۲۱-۲۲۰: ۱۳۸۲)

من انسانی تعین و تشخص ندارد. که بر خوان جهان، خام است. پس هستی در انکار هستی، وجود در انکار وجود و هرچیز را در نبود آن جستجو می‌کند و چنین است که این اندیشه‌ی پاردوکسیکال، معشوق را هم در غیاب او تعریف می‌کند.

هرکس به کعبه‌ی طلبت رو نهد نخست — از کل کائنات کند قطع التفات

(ص ۲۷)

کار ما جز فکر مردن نیست دور از یار ما — وه که یار ما ندارد هیچ فکر کار ما

(ص ۱)

منابع و ماخذ

- اته، هرمان. (۱۳۳۷). **تاریخ ادبیات فارسی**. ترجمه دکتر رضازاده شفق، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اونامونو (۱۳۷۰) **درد جاودانگی**. ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: البرز.
- بنیامین، والتر (۱۳۸۰). **خیابان یک‌طرفه**. ترجمه حمید فرازنده، تهران: مرکز.
- ______ (۱۳۸۱) **زبان و تاریخ**. تهران: فرهنک کاوش.
- بی‌من، ویلیام (۱۳۸۱) **زبان، منزلت و قدرت در ایران**. ترجمه رضا ذوق دار مقدم، تهران: نشر نی.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۱۷) **دیوان**. به اهتمام ح. پژمان، تهران: علمی.
- رضازاده شفق، صادق. (۱۳۵۲) **تاریخ ادبیات ایران**. شیراز: دانشگاه شیراز.
- رؤیایی، یدالله (۱۳۷۷) **سهم عرفان گول و گودال**. بوطیقای نو، ج۲، ص ۱۳.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۲) **با کاروان حله**. تهران: جاویدان.
- ستاری، جلال. (۱۳۷۲) **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی**. تهران: مرکز.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۱) **افسون‌زدگی جدید**. ترجمه فاطمه ولیانی، تهران: فروزان.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) **از عرفان بایزید تا فرمالیسم روس**. فصلنامه هستی، سال دوم، شماره سوم، ص ۱۲.
- __________ (۱۳۸۲). **روان‌شناسی اجتماعی شعر فارسی**. بخارا، شماره ۳۲.
- __________ (۱۳۷۲) **مفلس کیمیافروش**.تهران : سخن
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴) **سبک‌شناسی شعر**. تهران: فرودس.
- __________ (۱۳۷۶). **سیر غزل در شعر فارسی**. تهران: فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳). **تاریخ ادبیات**. تلخیص از دکتر محمد ترابی، تهران: فردوس.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۱) **زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی**. تهران: مرکز.
- مختاری، محمد. (۱۳۸۲) **انسان در شعر معاصر**. تهران: توس.
- نوذری، حسینعلی. (۱۳۷۹). **صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته**. تهران: نقش جهان.
- نیچه، فریدریش ویلهلم. (۱۳۷۵) **چنین گفت زرتشت**. ترجمه داریوش آشوری، تهران: آگه.
- وزین‌پور، نادر. (۱۳۷۴) **مدح داغ ننگ**. تهران: معین.
- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۳) **چشمه روشن**. تهران: علمی.
- یارشاطر، احسان. (۱۳۳۴) **شعر فارسی در عهد شاهرخ**. تهران: دانشگاه تهران.

نماد آینه در اشعار محمد شیرین مغربی

دکتر محمدرضا صرفی*

چکیده

مقاله‌ی حاضر به منظور بررسی معانی نمادین آینه در اشعار محمد شیرین مغربی به روش کتابخانه‌ای نوشته شده است. ابتدا مطالب مورد نظر به شیوه‌ی استقرایی استخراج شد و پس از طبقه‌بندی ، شواهد مورد نیاز به صورت گزینشی ارائه شد. از یافته‌های پژوهش حاضر آن است که بهره‌گیری مغربی از نماد آینه از ساز و کار ویژه‌ای برخوردار است و وی خود برای راهنمایی خواننده و درک معانی نمادین آینه، قرینه‌هایی در اختیار می‌گذارد. این نماد همراه با آفتاب، دریا، باده، پرندگان اصطلاحات موسیقی و عشق نظام نمادین شعر مغربی را شکل می‌دهد. مغربی از نماد آینه بیشتر برای رساندن مفاهیمی از قبیل دل، انسان کامل، تمام پدیده‌های هستی و نیز تفسیر و تبیین اندیشه‌ی مهم و کلیدی وحدت وجود بهره گرفته است.

واژه های کلیدی: محمد شیرین مغربی، نماد، آینه، تأویل.

مقدمه

محمد شیرین مغربی، معروف و متخلّص به شمس مغربی ، یکی از شاعران بزرگ عارف در نیمه‌ی دوم قرن هشتم و اوایل قرن نهم هجری است. اشعار او پیوندی ناگسستنی با عقاید صوفیان دارد و آکنده از نمادها، اصطلاحات و استعاره‌های شعر عرفانی است . وی از لحاظ درونمایه‌های شعری تحت تأثیر فخرالدین عراقی است و با بهره‌گیری از آرایش‌های ادبی و لطیف شعر عاشقانه از همام تبریزی و سلمان ساوجی به اشعار خویش وقار و زیبایی لطیفی بخشیده است. شهرت اصلی شعر شمس مغربی را مرهون تبلیغ و تفسیر فلسفه و اندیشه‌های عارفانه محی‌الدین ابن عربی دانسته‌اند.(لوئیزان.۱۳۷۲، ص ۹)

شارح گلشن‌راز به شدت از سبک بیان و اندیشه‌های او متأثر بوده و به مناسبت‌های مختلف، بسیاری از اشعار و عبارات شمس مغربی را در شرح گلشن راز ذکر کرده است . آقای پرفسور توشایکو ایزتسوه تأثیر نظم او را در بسیاری از تألیفات حکمای ایرانی مکتب اشراقی یادآور شده و گفته است : «به عنوان مثال، در سراسر تصنیفات

* دانشیار ، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

حکیم حاج‌ملاهادی‌سبزواری،فیلسوف‌قرن‌نوزدهم میلادی (قرن ۱۳ هجری) نقل عین ابیات مغربی به چشم می‌خورد.» (سبزواری، ۱۳۶۱ ، س ۲۱۹)

مغربی برای تبیین اندیشه‌های عارفانه‌ی خود از نمادهای گوناگونی بهره گرفته است. از جمله، نمادهای آینه، دریا، باده، آفتاب، پرندگان، موسیقی و اصطلاحات مربوط به عشق در کلامی شاعرانه و بسیار زیبا در دیوان وی جلب توجه می‌کند. در این گفتار سعی شده با بهره‌گیری از تکنیک تحلیل محتوا و توصیف، به تأویل نمادهای آینه پرداخته شود تا از این طریق راه برای درک دقیق‌تر گوشه‌هایی از نکته‌های مبهم اشعار وی گشوده شود و فضای خالی بین خواننده و متن پرگردد. به این منظور ، پس از اصطلاح شناسی واژه‌های نماد و آینه، به شیوه‌ها و دلایل بهره‌گیری از نماد در آثار مغربی پرداخته شده و سرانجام، به بررسی معانی نمادین آینه و جایگاه آن در نظام اندیشه‌ی عرفانی – فلسفی شمس مغربی اقدام شده است .

اصطلاح شناسی

نماد

شاعران و نویسندگان عارف بارها به مخاطبان خود تذکر داده‌اند که اشعارشان در ورای معانی ظاهری خود، دارای معانی نمادین ونهانی است و خوانندگان خود را از تقلیل معنای متن به معنای اولیه و ظاهری آن باز داشته‌اند. چنانکه به عنوان مثال حافظ می‌گوید :

آن کس‌است‌اهل‌بشارت‌که‌اشارت‌داند   نکته‌هاهست‌بسی‌محرم‌اسرارکجاست

(دیوان حافظ، ۱۰۶)

و

من‌این‌حروف‌نوشتم‌چنانکه‌غیرندانست   توهم‌زروی‌کرامت‌چنان‌بخوان‌که‌تودانی

(دیوان حافظ، ۳۶۰)

و عطار می‌گوید :

اهـــل صورت غرق گفتار منند   اهـــل معنی مرد اسـرار منند
این کتاب آرایـــش است ایام را   خاص را داده نصیب و عــــام را

(منطق‌الطیر، ۲۴۷)

و یا

صد در به اشارتی بسفتیم و شدیـم   صـــد گل به عبارتی برفتیم و شدیم
گر دانایی به لفظ منگر، بنـــدیش   آن راز که ما به رمز گفتیم و شدیم

(مختار نامه، ۲۵۰)

با وجود آنکه همه‌ی شاعران عارف در بهره‌گیری از نماد و در بیان معانی و اندیشه‌های خود به صورت غیر مستقیم اشتراک دارند، نمی‌توان انتظار داشت که این ویژگی در نزد همه‌ی آنها یکسان باشد. رابطه‌ی بین این دو سویه‌ی معنا در شعر شاعرانی مثل حافظ بسیار پیچیده است و به اشعار او این قابلیت را بخشیده که پذیرای معانی

تأویلی متعدد و احیاناً متضاد شود. ولی در اشعار شمس مغربی این رابطه چندان پیچیده نیست، چنانکه در همان نگاه اول می‌توان به راحتی دریافت که وی شعر را وسیله‌ای جهت بیان ، تبلیغ و تفسیر اندیشه‌های عرفانی قرار داده است . با توجه به همین نکته، دکتر قاسم غنی در وصف غزلیات شمس گفته‌اند :

«بعضی از شعرای صوفی اسلوب دیگری در غزل آورده‌اند که شاید با غزل به معنی خاص چندان مناسب نیست و آن قسم غزل عبارت است از نظمی مشتمل بر ذکر مطالب و عقاید و آرا و مقامات و حالات اهل سلوک و اصطلاحات صوفیه به نحو روشن و آشکار، بدون توجه به اینکه مطالب به زبان استعارات و کنایات شاعرانه بیان شود. بهترین مثال این قسم غزلیات شمس مغربی است . وی در غزلیات خود به حدی صریح و روشن است که هر خواننده بدون معطلی در می‌یابد که مضامین و احوال او عارفانه است . حتی در تمام دیوان او یک غزل نیست که خواننده را بین مجاز و حقیقت سرگردان بگذارد.» (غنی، ۱۳۶۹، ۵۶۲).

بحث درباره‌ی معانی نمادین آینه بدون توجه به تعاریف و طبقه‌بندی‌های نماد امکان پذیر نیست. از اینرو به اختصار ، برخی از تعاریف نماد را که با هدف مقاله‌ی حاضر تناسب دارد ، یادآور می‌شویم.

اصطلاح نماد که در نقد ادبی جدید مورد توجه فراوان قرار گرفته، مفهومی بسیار وسیع دارد، آن چنانکه می‌توان از آن برای توصیف هر شیوه‌ی بیانی که به جای اشاره‌ی مستقیم به موضوعی، آن را به صورت غیر مستقیم و به واسطه‌ی موضوعی دیگر بیان می‌کند، استفاده کرد.

به گفته‌ی «یونگ» انسان برای بیان آنچه می‌خواهد ابراز دارد، از کلمات استفاده می‌کند. زبان انسان آکنده از نمادهاست ... آنچه نماد می‌نامیم، یک اصطلاح یک نام یا حتی تصویری است که ممکن است نماینده‌ی چیز مأنوسی در زندگی روزانه‌ی ما باشد، و با این حال، علاوه بر معنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی به خصوصی نیز داشته باشد. نماد معرف چیزی مبهم ، ناشناخته و پنهان از ماست ... بنابراین، یک کلمه یا یک شکل وقتی نمادین تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. » (یونگ، ۱۳۷۷، ۲۲) ارنست کاسیرر انسان را حیوان نمادین می‌داند و معتقد است که «ساخت ویژه‌ی تفکر و زبان آدمی ، و به تبع آن ، همه‌ی حیات فرهنگی و اجتماعی انسان مرهون نمادپردازی می‌باشد.» (کاسیرر، ۱۳۶۰، ص ۴۹). به نظر اریک فروم «زبان نمادین زبانی است که تجربیات و احساسات درونی انسان را مانند تجربیات حسی توصیف می‌کند و درست مثل اینکه انسان به انجام دادن کاری مشغول بوده ، یا واقعه‌ای در دنیای مادی برایش اتفاق افتاده باشد. در زبان نمادین، دنیای برون مظهری از دنیای درون یا روح و ذهن ماست.» (فروم، ۱۳۷۸، ۱۵) دکتر پور نامداریان پس از نقد و بررسی نظریات گروهی از صاحبنظران می‌نویسد :

«نماد چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند، به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد.» (پورنامداریان، ۱۳۶۴، ۱۴)

چنانکه مشاهده می‌شود، از چشم‌اندازهای گوناگون می‌توان به نماد نگریست و معانی و تعاریف متفاوتی برای آن ارائه داد. با این حال، می‌توان نمادپردازی در ادبیات را «هنر بیان افکار و عواطف، نه از راه شرح مستقیم و نه به وسیله‌ی تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی ملموس ، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آنها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست.» (چدویک، ۱۳۷۵، ۱۱)

در طبقه‌بندی ، دلایل و شیوه‌های بهره‌گیری از نمادها نیز نظریات متعددی ارائه شده است. یکی از چشم‌اندازهایی که با گفتار حاضر تناسب دارد، نظریه‌ی یونگ است. وی نمادها را در دو گروه طبیعی و فرهنگی جای داده و گفته است :

«نمادهای طبیعی از خودآگاه روان سرچشمه می‌گیرند و بنابراین ، معرف گونه‌های فراوانی از نمونه‌های کهن الگوهای بنیادین می‌باشند. در بسیاری موارد می‌توان این نمادها را به وسیله‌ی انگاره و نمایه‌هایی که در قدیم‌ترین شواهد تاریخی و جوامع بدوی وجود دارند تا ریشه‌های کهن الگوهایشان، ردیابی کرد. در مقابل نمادهای طبیعی می‌توان نمادهای فرهنگی را مطرح کرد. این نوع از نمادها برای توضیح «حقایق جاودانه» به کار می‌روند و هنوز در بسیاری از ادیان ، کاربرد دارند. نمادهای فرهنگی تحولات فراوانی را پشت سر گذاشته‌اند و فرآیند تحولاتشان کمابیش وارد ناخودآگاه شده است و بدین سان، جوامع متمدن آن‌ها را به صورت نمایه‌های جمعی پذیرفته اند.» (یونگ، ۱۳۷۷، ۱۳۴)

در یکی دیگر از طبقه‌بندی‌های پر کاربرد، نمادها در دو نوع فرارونده و انسانی جای گرفته‌اند.

«نمادهای انسانی، بیانگر جنبه‌های شخصی نمادپردازی است که در آن تصاویر نمادین ملموس، بیانگر افکار و احساسات ویژه‌ی شاعر یا نویسنده است.

اما در نمادهای فرارونده ، تصاویر نمادین ملموس بیانگر دنیایی معنوی و حقیقی‌اند که دنیای واقع در مقایسه با آن تنها نمودی ناقص به شمار می‌آیند.» (چدویک، ۱۳۷۵، ۲۴۰).

شعر عرفانی فارسی، در اینجا با تأکید بیشتر، اشعار شمس مغربی، دارای نمادهای عمیق فرهنگی و فرارونده است. از چشم‌انداز شعر عرفانی فارسی، همه چیز در جهان محسوس، اصلی الهی و نمونه‌ای ازلی دارد و در عالم خاک هیچ چیز نیست که اصل ازلی و سرمدی آن در عالم پاک نباشد. اکثر آثار عرفانی و تمام اشعار مغربی را می‌توان بازتاب مثالی و تصویری یک معنی و اندیشه‌ی متعالی و ازلی به حساب آورد.

این اندیشه‌ی متعالی، خود ساخته شده از عناصر و اجزای متعدد است و مغربی با بهره‌گیری از نمادهای گوناگون در صدد بیان آن می‌باشد. آینه یکی، از این نمادهاست. پیشتر ذکر این نکته ضروری است که نمادپردازی در اشعار وی ساز و کار ویژه‌ای دارد. به طور کلی درباره ی ساختار زبان نمادین مغربی و شیوه‌ی بهره‌گیری وی از نماد می‌توان موارد زیر را تذکار داد :

وی از واقعیات دنیای محسوس به عنوان نماد بهره می‌گیرد و برای مشخص نمودن و یا لااقل محدود کردن معانی نمادین خود قرینه‌ای به دست می‌دهد. این قرینه گاه به شکل بیان اضافی است که در این صورت، مضاف الیه معنای مضاف را که در حقیقت، یک اصطلاح نمادین است، روشن می‌کند. به عنوان مثال، در ارتباط با آینه ترکیب‌های اضافی زیر را مورد استفاده قرار داده است .

آینه‌ی دل، آینه‌ی روی خوش یوسف یعقوب،آینه‌ی صورت و معنی، آینه‌ی کاینات و آینه‌ی کون (= هستی).

به تدریج، در اثر همنشینی، جزء دومِ ترکیبِ اضافی معنای خود را به جزء اول داده، خود حذف شده و مضاف به صورت یک تعبیر نمادین معنای آن را نیز بازتابانده است.

این قرینه گاه با شکلی دیگر در اشعار وی نمود یافته است . بدین معنا که مجال شعر به وی اجازه داده تا

اندیشه‌ی خود را به روشنی بیان کند و به تحلیل معنای نمادین نمادهـای خـود اقـدام نمایـد. چنانکـه در مثال زیر می‌توان شاهد این نکته بود:

ای‌دل‌ارخواهـــی‌که بینی‌روی‌دلبرراعیان پاک‌وصافی‌سازخودراوانگهی در خود نگر

درصفـــای‌خویشتن‌بایـــدرخ‌دلـداردید زانک تو آیینه‌ای و دوست در تو جلوه‌گر

چونکه‌مطلوب‌توازتونیست‌بیرون‌بعدازاین مغـــــربی در خویشتن باید ترا کردن سفر

(مغربی، ۱۳۷۲، ۲۰۱)

به علاوه در آثار وی نماد به دو صورت به کار رفته است .

۱-نمادهایی که به صورت تصویرهای پراکنده در درون مجموعه‌ی اشعارش حـضور دارنـد، نمادهـای آینـه، آفتاب، دریا، باده، عشق، پرندگان و ... از این دسـته‌اند.

۲-کل یک شعر یا یک غزل از ساختاری نمادین برخوردار است . این نوع اشعار در دیوان شـمس مغربـی از فراوانی قابل توجهی برخوردار نیست ، ولی یکی از ویژگی‌های اصلی بیان نمادین در غزلیات حافظ است. گـاه تـک تک ابیات و عبارات یک غزل حافظ بیانگر عشق زمینی یا باده‌ی مجازی است، اما همانگونه که خود اصطلاح و نماد باده می‌تواند، به عنوان مثال، بار معنایی نمادین بپذیرد، پذیرش این نکتـه کـه کـل یـک غـزل نیـز دارای معنـای نمادین باشد، محتمل می‌نماید و دشوار به نظر نمی‌رسد. به هر حال، در دیوان شـمس مغربـی غزلیـات زیـر را کـه جهت اختصار تنها به ذکر مطلع آن‌ها بسنده می‌شود، می‌توان دارای ساختار نمادین کلی دانست :

چوباده‌چشم‌توخورده‌ست‌دل‌خراب‌چراست چوخال‌تست‌برآتش‌جگرکباب‌چراست

(مغربی ۱۰۳)

بتم‌باهر سری هر سو سر و کاری دگر دارد غمش‌با هر دلی سودا و بازاری دگر دارد

(مغربی ۱۲۶)

ز قدت سرو تابان آفریدند ز رویت ماه تابان آفریدند

(مغربی ۱۴۴)

می حدیثی از لب ساقی روایت می‌کند با دل از سر مستی چشمش‌حکایت‌می‌کند

(مغربی ۱۵۳)

دلیل اصلی شمس مغربی در بهره‌گیری از نمادها، مانند تمام عارفان ، آن است که اندیـشه‌هـای خـود را از چشم نامحرمان مخفی نگه‌دارد. چرا که :

گفت آن یار کزو گشت سردار بلند جرمش‌این‌بودکه‌اسرار هویدا می‌کرد

(حافظ،۱۷۰)

علاوه بر این، زبان عادی برای بیان اندیشه‌های عادی وضع شده، هنگامی کـه عـارف و بـه طـور کلـی، هـر شخص، بخواهد اندیشه‌ای والا را با زبان بیان کند، چاره‌ای ندارد جز اینکه ظرفیت زبان را بالا ببرد. یکـی از دلایـل استفاده از آرایش‌های ادبی، ساختار پارادوکسیکال و نیز استفاده از نمادهای متعـدد در آثـار عرفـانی همـین نکتـه است . پرداختن به این امر خارج از توان و وظیفه‌ی مقال حاضر است . از اینرو، جهت پرهیز از اطاله‌ی کـلام، پـس از بیانی مختصر درباره‌ی آینه، به بررسی معانی نمادین آن در اشعار شمس مغربی بسنده می‌شود.

آینه

لفظ آینه از نظر واژه‌شناسی برابر است با ainika اوستایی به معنای «پیشانی»، همین واژه در دوره‌ی میانه به شکل ewenag در آمده ، لازم به ذکر است که آینه از ریشه‌ی di (ریشه‌ی دیدن) پارسی باستان مأخوذ است.

در فرهنگ نمادها، آینه بازتاب حقیقت، صمیمیت، درون قلب و آگاهی شمرده شده است. (شوالیه، ۱۳۷۸، ۳۲۳) به عقیده‌ی فلوطین، تصویر یک موجود ، به مثابه یک آینه، در معرض دریافت تأثیراتی از الگوی خویشتن است. (همان، ۳۲۹) عطار جسم را در کدورتش چون پشت آینه می‌داند و روح را سطح صیقلی آن. در مورد این دو صورت آینه مولانا می‌گوید : «و حق تعالی ضد نداشت... پس، این عالم را آفرید که از ظلمت است ، تا نور او پیدا شود.» (مولوی ، ۱۳۴۸،ص ۸۰)

سطح صیقلی، شفافیت و صفای آینه و نیز عدم تصرف آن در جلوه ی جمال و زیبایی معشوق باعث شده که در ادبیات فارسی کاربردهای خاص بیابد و نمادهای گوناگونی پیرامون آن شکل بگیرد . در همه‌ی این کاربردها آینه نماینده‌ی صفا، صداقت، پاکی، راستی و راستگویی است. در عرفان اسلامی بارها آینه به عنوان نماد، استعاره یا مشبه به دل‌های پاک و ضمیرهای روشن مورد استفاده قرار گرفته و برعکس، از دل‌های ناپاک و ضمیرهای وارونه و کژ اندیش با آینه‌ی زنگ خورده یاد شده است.

با توجه به این خصلت که آینه نشان دهنده‌ی اشیاءست و بازتاب نمودهای زیبا را در آن می‌توان دید، انسان کامل ، عشق ، دل آدمی و جهان هستی را به سبب آنکه مظهر ذات و صفات و اسمای خداوند است ، آینه دانسته‌اند. و از آنجا که اگر آینه از گرد و غبار و زنگار پاک نباشد، نشان دهنده‌ی تصویر نخواهد بود، تأکید کرده‌اند که دل آدمی نیز تا از زنگار زشتی‌ها و خلق و خوهای بد پاک نگردد ، از نمایاندن حقیقت ناتوان خواهد بود.

به علاوه ، آینه زمانی به بازتاب زیبایی حضرت حق توفیق خواهد یافت که در برابر آن قرار گیرد.

دکتر یاحقی بیان کرده‌اند که «عاشق» آینه‌ی قدرت و تصرف جلوه‌ی جمال معشوق است. دل شکوهمند عاشق ، آینه‌ای است که نور جمال حق در آن منجلی می‌شود.» (یاحقی، ۱۳۷۸ ص ۵۴)

آینه را همچنین، گویاترین نماد تقابل خاک و افلاک دانسته‌اند و گفته‌اند : «هر یک از دو صورت روبرو، یعنی حق و خلق، در حکم آینه‌ای است برای دیگری.» (ستاری، ۱۳۷۲،ص ۱۳۸)

غزالی با طرح آینه‌ی عشق، در تلاش است نکته‌های باریک و ظریف عشق را با بهره‌گیری از استعدادهای ذاتی آینه حل نماید. وی می‌گوید : «عجب آینه‌ای است، هم عاشق را و هم معشوق را، هم در خود دیدن و هم در معشوق دیدن ، و هم در اغیار دیدن.» (غزالی،۱۳۵۹ ،ص۵۴)

عراقی نیز در گسترش نظریه‌ی غزالی گفته است : «خداوند عین ذات خود است و صفات خود، خود را در آینه‌ی عاشقی و معشوقی بر خود عرضه کرد، حسن خود را بر نظر خود جلوه داد، از روی ناظری و منظوری، نام عاشقی و معشوقی پیدا شد. پس عشق از روی معشوقی آینه‌ی عاشقی آمد تا در وی مطالعه‌ی خود کند، و از روی عاشقی، آینه‌ی معشوقی تا در او اسماء و صفات خود بیند.» (عراقی، ۱۳۷۲،ص ۶و۵)

سپس اضافه می‌کند «محبوب آینه‌ی محب است، در او به چشم خود جز خود را نبیند، و محب آینه‌ی محبوب که در او اسما و صفات و ظهور احکام خود بیند.» (همان، ص ۲۰)

کاربردهای آینه در آثار عراقی فارسی پیش از شمس مغربی باعث شده بود که این واژه تمام استعدادهای ذاتی خود را برای رساندن معانی نمادین آشکار سازد. این نماد بسیار مورد توجه شمس مغربی قرار گرفته و از آن معانی نمادین متعددی اراده نموده که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت.

دل

دل یکی از معانی نمادین و پر کاربرد آینه در آثار شمس مغربی است. در نظر عرفا «دل و قلب جوهری است نورانی و متوسط بین روح و نفس» (کاشانی، ۱۳۵۴، ص ۱۶۷). با کمک نور باطنی و لطیفه‌ی روحانی‌ای که در دل موجود است، سالک توانایی دستیابی به مرتبه‌ی معرفت و مشاهدت را به دست می‌آورد. وصول به این مقام در گرو تزکیه‌ی نفس و تصفیه‌ی باطن از تمامی صفات حیوانی و پلید است .

دکتر زرین کوب ضمن ایجاد تمایز بین «دل دلین» با «دل گلین» یادآور می‌شوند که «همین تمایز بسیاری از مدعیان گزافه‌گوی را از زمره‌ی اهل دل و اباب مشاهد ه خارج می‌سازد.» سپس اضافه می‌کنند که «دل عارف و آنچه نیل انسان به حقیقت انسانی و مرتبه‌ی خلیفه اللهی با آن حاصل می‌آید، به عالم حس و دنیای جسم تقید و تعلق ندارد، آنچه منظور حق و مطلع انوار شهود واقع می‌شود، دل عرشی است که خود را از کدورت‌های حیات فرشی تزکیه کرده باشد و خود را مستعد دریافت انوار الهی نموده باشد.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۸، ۶۲۸)

شمس مغربی نیز به این تمایز واقف بوده و در ابیات زیر به آن اشاره کرده است :

دلی که آینه‌ی روی شاهد ذات است   برون ز عالم نفی و جهان اثبات است
مجو که در ورق کاینات نتوان یافت   علامت و اثر آنک بی‌علامات است
کسی‌نجست‌ونجوید زلوح هردو جهان   نشان‌ونام‌کسی‌را که محو بالذات است

(مغربی ،۹۵)

اهمیت دل و قلب در نزد عرفای حقیقی تا حدی است که صوفیان علم خود را علم قلب و علم صیقل به شمار می‌آورند . به عنوان مثال، مولانا در داستان مری کردن رومیان و چینیان » بیان می‌کند که صفای قلب باعث می‌شود آدمی پذیرای نقوش بیعدد و لایتناهی گردد و انسان بتواند صورت بی‌صورت غیب را در آن آینه‌ی روحانی که در درون جان تعبیه شده است، دریابد و منعکس سازد.

نظریه ی فراگیری دانش‌ها که در اندیشه‌های عارفانه ساز و کار ویژه‌ای دارد، بی‌ارتباط با صیقلی کردن دل نیست. آنان نیز همچون افلاطون «علم را یادآوری می‌دانند نه یادگیری»، زیرا آدمی پیش از خلقت جسمانی در دنیای بی‌کرانه و نامحدود روح به سر می‌برد. به سبب لطافت خویش، نسبت به همه‌ی پدیده‌ها آگاهی و اشراف داشت. پس از خلقت جسمانی و هبوط به دنیای خاکی ، شوکی به وی وارد شد و تمامی آنچه را که می‌دانست، فراموش کرد. اما به تدریج که با استفاده از وسایل گوناگون (علم کسبی) و یا با دستیابی به صفای باطنی (علم لدنی) بر دانش‌های فراموش شده‌ی خویش اشراف می‌یابد، در حقیقت چیزی فرا نگرفته، بلکه به یادآوری آنچه از پیش می‌دانسته، توفیق یافته است. این است که مثلاً حافظ می‌گوید :

بشوی اوراق اگر همدرس یابی   که علم عشق در دفتر نباشد

(حافظ، ۱۸۲)

و مولانا یادآور می‌شود که :

دفتر صوفی سواد و حرف نیست　　جز دل اسپید همچون برف نیست

پاک کردن آینه‌ی دل و آنرا در معرض حقیقت قرار دادن ، این مجال را فراهم می‌سازد که همه چیز در آن منعکس شود. شمس می‌گوید :

آن آفتاب مشرقی سر بر زند از مغربی　　گر مغربی را آینه پنهان نباشد در نمد

(مغربی، ۱۲۴)

صفای چهره‌ی او را کجا تواند دید　　دلی‌که‌دیده‌ی‌اوپرغبارمی‌باشد

دل است آینه آن چهره‌راولی‌صافی　　چگونه چهره نماید که تار می‌باشد

(مغربی، ۱۹۱)

یار هنگام سحر بر دل من کرد گذر　　گفت‌چون‌جلوه‌کنان‌بردل‌تومی‌گذرم

مغربی، آینه‌ی دل ز غبار دو جهان　　پاک بزدای‌که پیوسته دراو می‌نگرم

(مغربی ، ۲۶۹)

به عقیده‌ی عرفا، دل عارف در حکم اصل و صورت عالم در حکم مرآت آن محسوب است. عبدالکریم جیلی می‌گوید « و عندی ان العالم انما هو مرآت القلب، فالاصل و الصوره و هو القلب، و الفرع و المرآه فهو العالم...» (زرین کوب، ۱۳۶۸، ۶۲۸)

چرا که بر وفق تعبیر آن‌ها ، اگر عالم اصل و قلب فقط به منزله‌ی آیینه‌ی آدمی بود، می‌بایست عالم اوسع از قلب باشد. و این که حق در عالم نمی گنجد و بر وفق اشار حدیث قدسی در قلب بنده‌ی مؤمن می‌گنجد، به اعتقاد صوفیه نشان می‌دهد که عالم از قلب اوسع نیست. (همان، ۶۳۰)

اما این دل برای آنکه توانایی بازتاب نقش جهان را در خود بازیابد ، باید از نقش و نگار تهی شود. مغربی می‌گوید :

نگارا دل پر از نقش و نگار است　　ببر نقش و نگار از دل نگارا

بیا از نقش گیتی پاک گردان　　مزین آینه‌ی گیتی نما را

چو از نقش جهانش پاک کردی　　به نقش روی خود رویش بیارا

(مغربی، ۱۷)

در نمادهای آینه رابطه‌ی دل با اسماء و صفات الهی نیز قابل یادآوری است. مغربی در این باره می‌گوید :

دل مظهر ذات و همه اسماست در اونیک　　بر چهره‌ی ذات و همه اسما نظری‌کن

چون آینه‌ی اسم و مسمای تو آمد　　در آینه بر اسم و مسما نظری کن

بی‌آینه زان سان که تو هستی به حقیقت　　خود را به خود و آینه بنما نظری‌کن

(مغربی ، ۲۹۱-۲۹۰)

هستی

آفرینش جهان هستی از چشم‌انداز عرفانی چیزی جز تجلی حضرت حق نیست. در آثار عرفانی آمده است که «تجلیات الهی عبارت است از موجودات عالم وجود که مظهر صفات متکثره‌ی ذات حق‌اند (قیصری، ۱۳۴۴، ۲۲). به نظر هانری کربن فکر مرکزی در عرفان نظری ابن عربی این است که خلقت قبل از هر چیز نوعی تجلی

است (شایگان، ۱۳۷۱، ۳۹۱) وی معتقد است که تمامی حدیث تکوین جهان در منظر تجلی گونه‌ی خلقت را می‌توان به نشأت سه‌گانه‌ای برگرداند که در حدیث «گنجی پنهان بودم، می‌خواستم که شناخته شوم، مخلوقات را آفریدم تا همه بر وجودم پی ببرند» از آن یاد شده است. مرحله‌ی اول حدیث که عبارت است از «خدا گنجی پنهان است» ، به وجه عمیقی از غیب بر می‌گردد که می‌توان آن را در حکم خدای ناشناخته دانست.

آنگاه، «گنج نهان می‌خواهد آشکار شود»، حاصل این مرحله آفرینش اسماء الهی است که دو تجلی فیض اقدس و فیض مقدس را در برمی‌گیرد. سپس، در توصیف اسماء الهی می‌گوید: ذاتی که صفت بگیرد، تبدیل به آن صفت می‌شود : با علم ، عالم می‌شود، با شهود ، شاهد، با قدرت، قادر، اما برای آنکه این اسماء بتوانند معلوم شوند به مظاهری نیاز دارند (شایگان، ۱۳۷۱، ۳۸۷)

و این مظاهر، جلوه‌های گوناگون و متعدد موجودات . در عین حال ، در پرتو این حدیث به گونه‌ای هدف آفرینش نیز تبیین شده است . شمس مغربی در این باره ابیات زیر را سروده :

ای جمله جهان در رخ جان بخشِ‌تو پیدا	وی روی تو در آینه‌ی کون هویدا
تا شاهد حسن تو در آیینه نظر کرد	عکس رخ خود دید بشد واله و شیدا
هر لحظه رخت داد، جمال رخ خود را	بر دیده‌ی خودجلوه‌به‌صدکسوت‌زیبا
رویت ز پی جلوه‌گیری آینه را ساخت	آن آینه را نام نهاد آدم و هوا
حسن رخ خود را به‌همه‌روی‌دراو دید	زان روی شد او آینه‌ی‌جمله‌ی‌اسما
ای حسن تو بر دیده‌ی خود کرده تجلی	دردیده‌ی‌خوددیده‌عیان‌چهره‌ی‌خودرا
چون ناظر و منظورتوی‌غیرتو کس نیست	پس ازچه‌سبب‌گشت‌پدیداین‌همه‌غوغا

(مغربی، ۱۵)

به نظر شمس مغربی تمامی پدیده‌های هستی تجلیگاه حسن و جمال معشوقند، اما با این حال، هیچ یک شایستگی دل عارف را ندارند. زیرا دل می‌تواند مظهر تام اسما و صفات حق واقع شود، حال آنکه سایر پدیده‌ها هر یک تنها جلوه‌ای از آن اسما را نشان می‌دهند. در این باره می‌گوید :

بیا که کرده‌ام از نقش غیر آینه پاک	که تا تو چهره‌ی خود را بدو کنی ادراک
اگر نظر نکنی سوی من به آینه کن	تو خود به مثل منی کی نظر کنی حاشاک
اگر چه آینه‌ی روی جان فزای تواند	همه عقول و نفوس و عناصر و افلاک
ولی ترا ننماید به تو چنانک تویی	مگر دلِ منِ مسکینِ بدل و غمناک
تمام چهره‌ی خود را بدو توانی دید	که هست مظهر تام و لطیف و صافی و پاک

(مغربی، ۲۴۷)

یکی از شارحان ابن عربی با تأکید بر جمله‌ی معروف «لا تکرار فی التجلی» بیان می‌کند که : «فیض حق مانند آب روان است و موجودات مانند نهری. و هر جزیی از اجزای نهر که تعیین کنی، آبی که در او باشد، غیر آبی است که آنِ سابق در آن بوده و غیر آبی است که آنِ لاحق در آن خواهد بود. (قیصری، ۱۳۴۴، ۲۳) . شمس مغربی در این باره می‌گوید :

هر دیده ازو هر نفسی دیده جمالی	زو تازه شده هر نفسی دیده و دیدار

بر هر نظری کرده تجلیِ دگـــرگون تا هـــر نظری زو نظری یافته هر بار
بر آینه‌ی دیده و دل اهـــلِ دلان را زو جلوه پیاپی رسـد اما نه به تکرار
روی ار چه یگانه است ولی‌گاه تجلی بســـیار نماید چو بود آینه بسیـــار
(مغربی، ۱۹۹)

انسان

انسان، یکی دیگر از معانی نمادین آینه است . در عرفان اسلامی اندیشه‌ی انسان کامل بارهـا تکـرار شـده و هر یک از نظریه‌پردازان از چشم‌اندازی به آن نگریسته‌اند. به نظر دکترشـفیعی کـدکنی ، ابـن عربـی بـه اندیـشه‌ی انسان کامل بیش از دیگر توجه داشته است و عقاید او در این باب از اهمیت بیشتری برخوردار است .» (نیکلسـون، ۱۳۷۴، ۱۸۱)

ابن عربی حقیقت محمدیه را صورت تمام انسان کاملی مـی‌دانـد کـه همگـی حقـایق وجـود را در خـویش گردآورده است. وی حقیقت محمدیه را نخستین آفریدگان و مبدأ، آفرینش جهـان دانـسته و گفتـه اسـت : « و آن نوری است که خداوند آن را پیش از هر چیز آفریده و همه چیز از آن خلق شده است . براساس «فـصوص الحکـم» انسان کامل یا حقیقت محمدیه عبارت از عقل الهی است که در حالت احدیت مطلقه برای خود، در آن تجلی کرده است و این تجلی به منزله‌ی نخستین مرحله‌ی نزول الهی در صور گوناگون وجود است . به این معنـا کـه هنگـامی که بر خداوند حقیقت ذات خود و کمالات آن و اعیان ممکنات بی‌شماری که در آن است، منکـشف گردیـد، مایـل شد کمالات خود را در صور و اشکالی که به منزله‌ی آیینه‌هایی است که خود را در آنها می‌بینند، اظهـار کنـد. پـس اعیان ممکنات خارجی به منزله‌ی همان آیینه‌هاست . » (معروف الحسنی، ۱۳۶۹، ۳۴۱)

استاد همایی درباره‌ی انسان کامل بیان می‌کند که « انسان کامل مظهر تام جمیـع اسـما و صـفات الهـی و دارای منصب و مقام خلیفه اللهی است ... عرفا مجموعه‌ی عالم وجود را ، از واجب و ممکن ، به پنج مرتبه یا پـنج بخش تقسیم می‌کنند که آنرا « حضرات خمس» یعنی مراتب پنج گانه‌ی وجود می‌گویند، و آخرین مرتبه‌ی قـوس نزول را که وجود نوع آدمی است ، حضرت انسان و کونِ جامع مـی‌نامنـد.... و نـوع انـسان را از آن جهـت «کـونِ جامع» یعنی موجود و مخلوق جامع می‌گویند که نسخه‌ی جـامعی اسـت از هـر چـه در جمیـع مراتـب هـستی از مجردات و مادیات و موجودات زمینی و آسمانی وجود دارد ، یعنی همانطور که ... انسان عالم صغیر است کـه هـر چه در عالم کبیر وجود گرفته است ، نمونه و نمودارش در نشأه‌ی وجود انسانی موجود است، بل که هرگاه بـه نظـر عرفانی بنگریم و روحانیت انسان کامل را در نظر بگیریم، انسان عالم کبیر و مجموعـه‌ی هـستی همـه عـالم صـغیر است . (همایی،۱۳۵۴، ۸۹-۱۸۸)

عبدالکریم جیلی درباره‌ی انسان کامل می‌گوید : « بدان ای برادر که انسان کامل نسخه‌ی حق تعالی است، همانگونه که پیامبر (ص) از آن خبر داده است و گفته : « خلق الله آدم علی صورته صوره الرحمن» ، خداونـد انـسان را در صورت رحمان آفرید و این بدان سبب است که انسان کامل کسی است که شایسته‌ی اسماء ذاتیه و صفاتیه‌ی الهی است به شایستگی اصیل، و دارای آنهاست به حکم مقتضای ذاتـی، زیـرا او از حقیقـت خـویش بـدان عبـارت سخن می‌گوید و بر لطیفه‌ی خویش بدان اشارت می‌کند و هیچ مستندی در هستی، جز انسان کامـل، بـرای آن‌هـا وجود ندارد. مثال او برای حق، مثال «آینه» است که شخص خود را جز در آن نتواند دید و گرنه ممکن نیست کـه او صورت خویش را جز در آینه‌ی اسم «الله» ببیند. پـس این نام «آینه»ی اوست و انسان کامل نیـز «آینـه‌ی حـق»

است و خداوند تعالی بر خویش واجب کرده است که اسماء و صفات خویش را جز در انسان کامل نبیند.» (نیکلسون، ۱۳۷۳، ۲۶۵).

شاه نعمت الله ولی که در شرح آثار ابن عربی با شمس مغربی اشتراکات فراوان دارد. در رساله‌ی نکات درباره‌ی مقام معنوی انسان کامل سخنانی گفته است که با تعبیرات و اصطلاحات عرفانی شمس مغربی شباهت فوق العاده دارد. وی می‌گوید :

«... کمالات الهیه غیب مطلقند در شهادت مطلقه‌ی انسانیه، یعنی مرآت جامعه‌ی کامله‌ی انسان کامل. بیت

خوش آینه‌ای که می‌نماید　　در نور رخش وجوب و امکان

و این کونِ جامع، جامعِ جمیع حقایق عالم است از مفردات و مرکبات ، و متخلق به اخلاق الهیه»

«ولی ، ۱۳۵۷،ج ۳، ۲۶۰-۲۵۹»

شمس مغربی می‌گوید :

ای همگی صفات من آینه‌ی صفات تو　　نیست حیات من بجز شعبه‌ای از حیات تو
جام‌جهان‌نمای‌من‌صورت‌تست‌گرچه هست　　جام جهان نمای تو جمله‌ی ممکنات تو
گنج‌تویی، طلسم من ، ذات تویی و اسم من　　حل‌شده ازظهور تو جمله‌ی مشکلات ست

(مغربی، ۳۲۲)

و درباره‌ی انسان کامل بیان کرده است :

ای زبده‌ی مجمل و مفصل　　وی در تو مفصلات مجمل
با مهر تو کاینات ذره　　با بحر تو ممکنات منهل
در عین تو آخری و ظاهر　　در علم تو باطنی و اول
آیات جمال و دلربایی　　در شأن تو گشته است منزل
تو آینه‌ی جهان نمایی　　در تست همه جهان ممثل

(مغربی، ۴۵۶)

این اندیشه بارها و به صورت‌های متنوع بر زبان شمس مغربی جاری شده که جهت پرهیز از تطویل کلام به همین مقدار بسنده می‌شود.

وحدت وجود

وحدت وجود یکی از مهمترین و دشوارترین مباحث عرفان اسلامی است که بنیانی فلسفی – عرفانی دارد. از چشم‌انداز فلسفی، وجود را دو طرف است : یک طرف آن واجب الوجود و طرف دیگر هیولی است. داود قیصری و صدرالمتأهلین شیرازی قایل به وحدت وجود و کثرت موجود شده‌اند و گفته‌اند وجود واحد است و موجودات، همه، امواج اویند، پس امواج عین دریایند و در عین حال،غیر دریایند. (سجادی، ۱۳۶۱، ۶۲۴) در اصلاحات عرفانی وحدت وجود آن است که «وجود» واحد،حقیقی است و وجود اشیا عبارت از تجلی حضرت حق به صورت اشیا است و کثرات مراتب، امور اعتباری هستند. میرزا حسن انصاری می‌گوید :

تاکه‌دردریای وحدت جاری و ساری شدم　　ازتعیـن‌های امکـانی همـه عاری شدم
آن وجـودم من که در نور حقیقت فانیم　　آن‌عرض‌هستم‌که‌درجوهربه‌کـل‌طاری‌شدم

صوفیان ، احدیت را اصل و منشأ تمام مراتب وجود می‌دانند و می‌گویند : «وجود حقیقی منحصر به حق است و دیگران پرتونوروتراوش‌فیض‌اویند.»(سجادی،۱۳۶۲،ص۴۸۳)

به اعتقاد ابن عربی « هر یک از موجودات خارجی، در واقع دو چیز است : یکی اثر عین ثابت و یا ماهیت و دیگری مبداء مقارن آن. بنابراین، موجودات خارجی را دو جهت است : یکی جهت خلقیت و امکان عبودیت، که جهت ماهیت است و آن را «فرق» گویند و هر کس که این جهت را عین باری تعالی بداند، کافر باشد، که جهت مذکور امکان صرف و عبودیت محض است. و دیگری جهت مبدئیت، که جهت حقیقت وجوب و ربوبیت است، و آن را «جمع» گویند.» (یثربی، ۱۳۷۴، ۴۷۲)

دکتر شفیعی کدکنی وحدت وجود را مهمترین مشخصه‌ی اندیشه‌های محی‌الدین عربی در فرهنگ اسلامی می‌داند و بیان می‌کند که : خلاصه‌ی نظریه وحدت وجودی او را می‌توان در این عبارت فشرده‌ی او ملاحظه کرد : «فسبحان من اظهر الاشیاء و هو عینها» (منزه است آن که اشیا را آشکار کرد و او خود عین اشیاء بود). در توضیح این عبارت می‌توان گفت که در نظر ابن عربی، هستی، در جوهر و ذات خود، جز یک حقیقت نیست که تکثرات آن به اسماء و صفات و اعتبارات و اضافات است. و چیزی است قدیم و ازلی و تغییر ناپذیر، اگر چه صورت‌های وجودی آن در تغییر و تبدل‌اند. وقتی به این حقیقت گسترده‌ی ازلی و ابدی، به اعتبارات ذات او بنگری، « حق» است و چون از چشم‌انداز مظاهر و اعتبارات و اضافات نظر کنی، «خلق» است. پس هم اوست که هم «حق» است . هم «خلق»، هم «واحد» است و هم «کثیر»، هم «قدیم» است و هم «حادث»، هم «اول» است و هم «آخر» ، هم «ظاهر» است و هم «باطن» و همه‌ی این تناقض‌ها به اعتبارات است و به تفاوت چشم‌اندازها. (نیکلسون، ۱۳۷۴، ۱۴۰)

دکتر احسان یار شاطر بیان می‌کند که مهمترین مضمون غزلیات عرفانی این دوره (نیمه‌ی اول قرن نهم هجری) وحدت وجود است که از ارکان معنوی تصوف است و در شعر فارسی نیز سابقه‌ای قدیم دارد و شاعران عرفان سرای این دوره آن را به صور گوناگون و در جامه‌ی تعبیرات مختلف ادا کرده‌اند... چنانکه اگر وحدت وجود و مضامین متفرق از آن را از غزل مغربی و شاه نعمت الله ولی بردارند، معنی قابل توجهی باقی نمی‌ماند. (یارشاطر، ۱۳۳۴، ۱۶۴)

اندیشه‌ی وحدت وجود با بهره‌گیری از نماد آینه در دیوان شمس مغربی بارها تکرار شده است . از جمله به موارد زیر می‌توان اشاره کرد :

ز صـد آیینه یک رویی مقـابل　　اگر چه صد نماید لیک یک روست
هر آن نقشی که می‌بینی از آن رو　　که او نقاش آن نقشست و نیکوست

(مغربی، ۴۵)

از روی نگـار و از قـوابـل　　دیـدیم عیـان کـه محاذات
یک معنی و صـد هزار صورت　　یک صورت و صـد هزار مرآت

(مغربی، ۴۷)

هر زمان آید به لبس یار از خلوت برون — گاه اطلس پوش گشته گاه پوشیده پلاس
گر هزاران جامه پوشد قامت او هرزمان — بر نظر هرگز نگردد ملتبس ز آن التباس
باده‌بی‌رنگ‌است‌لیکن‌رنگ‌های‌مختلف — می‌شودظاهردر او از اختلاف جام و کاس
گرشراب‌ناب‌بی‌رنگت همی باید مدام — دیده را بر رنگ ساقی‌دار نی برکاس‌و طاس
در هزاران آینه هر لحظه رویش منعکس — می‌شود تا شایدش‌دیدن‌زراه‌انعکاس

(مغربی۲۱۹)

جلوه‌گاه حضرت حق

براساس اندیشه‌ی وحدت وجود، شمس مغربی، همه‌ی پدیده‌های جهان هستی را «آینه‌ی صورت و معنا» وجلوه‌گاه حضرت حق می‌داند و در بیان این امر آینه را به عنوان یکی از گویاترین نمادها به کار می‌برد . ابیات زیر مبین این مدعاست.

ای کرده تجلی رخت از چهره‌ی مهر خوب — ای‌حسن و جمال همه جویان به تومنسوب
بر عکس رخت چشم زلیخا نگران شد — در آینه روی خویش یوسف یعقوب
در شاهد و مشهود تویی ناظر و منظور — در عاشق و معشوق تویی طالب و مطلوب
در بتکده‌ها غیر ترا می‌نپرستند — آن کس‌که‌کند سجده بر سنگ و گل و چوب

(مغربی، ۲۹)

- رخ زیبای تو را آینه‌ای می‌باید — که رخت را به تو زان سان که تویی‌بنماید
چون نظر بر رخ زیبای تو می‌اندازم — حسن مجموع جهان در نظرم می‌آید
نیست‌مشاطه‌ی‌رویت‌به‌جزازدیده‌ی ما — حسن رخسار تو را دیده همی آراید
نیست دیدار تو را دیده‌ی ما شایسته — بهر دیدار تو هم دیده‌ی تومی‌شاید

(مغربی، ۱۶۷)

ای حسن تو در آینه‌ی صورت و معنی — بر دیده‌ی ارباب نظر کرده تجلی
چشم تو شده بهر تماشای رخ خویش — از دیده‌ی مجنون نگران در رخ لیلی
در مملکت حسن چو غیر از تو کسی نیست — وقت‌است‌که گویی لمن‌الملک به‌دعوی

(مغربی، ۳۵۷)

نتیجه گیری

براساس آنچه گفته شد، به روشنی قابل دریافت است که در شعر عرفانی بسیاری از واژگان دارای وضع ثانویه و معانی نمادین هستند. تقلیل معنای این نوع از اشعار به معنای ظاهری ، موجب لغزش خوانندگان را در فهم شعر عرفانی فراهم می‌سازد.

در اشعار شمس مغربی رابطه‌ی معانی آشکار و پنهان شعر چندان پیچیده نیست و با اندک تأویلی به کمک نشانه‌های موجود در متن می‌توان به معانی مورد نظر گوینده دست یافت. با این حال، شعر وی سرشار از نمادهای عمیق فرهنگی و فرا رونده است.

یکی از موارد مورد علاقه‌ی وی نماد آینه است . آینه به جهت توانایی ذاتی‌اش برای انعکاس حقایق ، در شعر مغربی بارها در معنای دل، انسان کامل ، تمام هستی و پدیده‌های آن و نیز برای تبیین اندیشه‌ی کلیدی و مهم وحدت وجود مورد استفاده قرار گرفته است.

منابع و مآخذ

- پورنامداریان، تقی، (۱۳۶۴). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- چدویک، چارلز، (۱۳۷۵). **سمبولیسم**، ترجمه‌ی مهدی سبحانی، نشر مرکز، تهران.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد، (۱۳۷۱). **دیوان حافظ**، تصحیح علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، اساطیر، چاپ چهارم، تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۸). **سر نی**، ۲ جلد، انتشارات علمی، تهران.
- سبزواری، ملاهادی، (۱۳۶۱). **اسرار الحکم**، تصحیح ح . م ، فرزاد، با مقدمه‌ی توشایکو ایزوتسو، تهران.
- ستاری، جلال، (۱۳۷۲). **مدخلی بر رمز شناسی عرفانی**، مرکز ، تهران.
- سجادی، سید جعفر، (۱۳۶۲). **فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، طهوری، چاپ سوم، تهران.
- سجادی، سید جعفر، (۱۳۶۱). **فرهنگ علوم عقلی**، انجمن اسلامی حکمت و فلسفه‌ی ایران، تهران.
- شایگان، داریوش، (۱۳۷۱)، **هانری کربن آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی**، ترجمه‌ی باقر پرهام، آگاه، تهران.
- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن، (۱۳۷۸). **فرهنگ نمادها**، ترجمه‌ی سودابه فضایلی، انتشارات جیحون، تهران.
- عراقی، فخرالدین، (۱۳۷۲). **مجموعه‌ی آثار فخرالدین عراقی**، تصحیح نسرین محتشم، زوار، تهران.
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، (۱۳۵۸). **مختار نامه**، تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات طوس، تهران.
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، (۱۳۷۳)، **منطق الطیر**، تصحیح دکتر سید صادق گوهرین، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هشتم، تهران.
- غزالی، احمد، (۱۳۵۹)، **سوانح**، براساس تصحیح هلموت ریتر، با تصحیحات جدید نصرالله پور جوادی، تهران.
- غنی، دکتر قاسم، (۱۳۶۹). **بحث در آثار و افکار و احوال حافظ**، زوار، چاپ پنجم، تهران.
- فروم، اریک، (۱۳۷۸). **زبان از یاد رفته**، ترجمه‌ی دکتر ابراهیم امانت، انتشارات فیروزه، چاپ ششم، تهران.
- قیصری، (۱۳۴۴)، **شرح مقدمه‌ی قیصری بر فصوص الحکم**، سید جلال الدین آشتیانی، انتشارات کتابفروشی باستان، مشهد.
- کاسیرر، ارنست، (۱۳۶۰). **فلسفه و فرهنگ** ، ترجمه‌ی بزرگ نادر زاده، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.
- کاشانی، عبدالرزاق، (۱۳۵۴)، **اصطلاحات صوفیه**، ضمیمه‌ی شرح منازل السائرین، انتشارات کتابخانه‌ی حامدی، تهران.
- لوئیزان، لئوناردو، (۱۳۷۲). **مقدمه‌ی دیوان محمد شیرین مغربی**، انتشارات دانشگاه تهران و دانشگاه مک گیل، تهران.
- معروف الحسنی، هاشم، (۱۳۶۹). **تصوف و تشیع** ، ترجمه‌ی سید محمد صادق عارف، انتشارات آستان قدس، تهران.
- مغربی، محمد شیرین، (۱۳۷۲). **دیوان محمد شیرین مغربی**، تصحیح دکتر لئوناردو لوئیزان، انتشارات دانشگاه تهران و دانشگاه مک گیل، تهران.
- مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۴۸). **فیه مافیه**، تصحیح استاد بدیع الزمان فروزانفر، امیر کبیر، تهران.
- مولوی، جلال‌الدین محمد، (۱۳۶۵). **مثنوی معنوی**، تصحیح ر. الف، نیکلسون، انتشارات مولی، ۳ جلد، تهران.

- نیکلسون، ر. الف، (۱۳۷۳). **عرفان و عارفان مسلمان**، ترجمه‌ی دکتر اسدالله آزاد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- نیکلسون، ر. الف، (۱۳۷۴)، **تصوف اسلامی و رابطه‌ی انسان با خدا**، ترجمه‌ی دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن. چاپ دوم، تهران.
- ولی، شاه‌نعمت الله، (۱۳۵۷). **رسائل شاه نعمت الله ولی**، به اهتمام دکتر جواد نوربخش، انتشارات خانقاه نعمت‌اللهی، تهران.
- همایی، جلال‌الدین ، (۱۳۵۴)، **مولوی نامه** (مولوی چه می‌گوید) ، انتشارات شورای عالی فرهنگ و هنر، تهران.
- یاحقی، دکتر محمدجعفر، (۱۳۷۸). **فرهنگ اساطیر** ، انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، تهران.
- یارشاطر، احسان، (۱۳۳۴). **شعر فارسی در عهد شاهرخ یا آغاز انحطاط در شعر فارسی**، تهران.
- یثربی، دکتر سید یحیی ، (۱۳۷۴). **عرفان نظری**، دفتر تبلیغات حوزه‌ی علمیه‌ی قم، چاپ دوم، تهران.
- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۷). **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه‌ی دکتر محمود سلطانیه، انتشارات جامی، تهران.

شاعران و شاعری دربهارستان جامی

دکتر محمود عابدی *

چکیده

جامی مشهورترین شاعر و صوفی قرن نهم هجری است و بهارستان از آثار ادبی معروف اوست. این کتاب شامل یک مقدمه ، هشت روضه و یک خاتمه است و روضهٔ هفتم آن به گزارش حال و شعر گروهی از گویندگان فارسی ، از آغاز تا روزگار مؤلف اختصاص یافته است. اطلاعاتی که اِن بخش کتاب از سوانح زندگی و احوال شاعران ، نوع شعر و درجهٔ هنر آنان در اختیار خواننده می گذارد ، تعیین کنندهٔ اهمیت و ارزش های آن در میان مجموعهٔ آثاری است که در تحقیق از تاریخ ادبیات و نقد ادبی باید محل رجوع محققان باشد. جامی در عرضهٔ بخشی از این اطلاعات ناگزیر از منابعی استفاده کرده است . نویسنده در این سخن می کوشد با جستجویی در سرچشمه آرای وی ، بعضی از آن منابع و آن ارزشها را معرفی کند.

واژه های کلیدی: جامی، بهارستان، قرن نهم، لباب الالباب، نقد ادبی.

مقدمه

حافظ شیرازی ، رحمه الله ، اکثر اشعار وی لطیف و مطبوع است و بعضی قریب به سر حد اعجاز. غزلیات وی نسبت به غزلیات دیگران در سلاست و روانی ، حکم قصاید ظهیر دارد نسبت به قصاید دیگران ، و سلیقهٔ وی نزدیک است به سلیقهٔ نزاری قهستانی ، اما در شعر نزاری غث و سمین بسیار است به خلاف شعر وی. و چون در اشعار وی اثر تکلف ظاهر نیست ، وی را لسان الغیب لقب کرده اند[۱]. (*بهارستان* ، ص ۱۰۵)

xxx

وقتی امروز این عبارت بهارستان را می خوانیم و میزان صحت و دقت نظر نویسندهٔ آن را در باب شعر ظهیر فاریابی ، نزاری قهستانی و خواجهٔ شیراز در می یابیم ، این آرزوی بر نیامدنی بر خاطرمان می گذرد که : ای کاش نورالدین عبدالرحمان جامی ، در آن روزها فرصتی موسع می یافت و حوصله ای وافی می داشت تا دربارهٔ دیگر گویندگان تاریخ ادبیات ما همٔ چنین اظهار نظر کند و خوانندهٔ امروزین را از داوری مشهورترین شاعر قرن نهم آگاه سازد ، اما دریغا که چنین نشده است. در بهارستان او تنها یک روضه دربارهٔ بعضی از شاعران است ، و دربارهٔ آنها هم سخنانی هست.

روضهٔ هفتم *بهارستان* دربارهٔ ((مشاهیر[۲])) شاعران است ، بعضی از مشاهیر ، و از آغاز شعر فارسی تا روزگار مؤلف . در آن روز جامی ، در شعر هرات مرکز حکومت سلطان حسین بایقرا ، البته دیوان بسیاری از گویندگان گذشتهٔ ایران را در اختیار داشت ، یا می توانست به دست آورد و با بررسی و مطالعهٔ جامع و تأمل کافی گزارش

---

* دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه تربیت معلم.

قابل اطمینانی از شعر شاعران به دست دهد، اما غیر از این که او در آن موقعیت سنی و نوع تقاضا و دریافت مخاطب ، برای چنین کاری چندان آمادگی نداشت[۳]، فضای تنگ جامعهٔ فرهنگی و دلباختگی عامهٔ اهل شعر و ادب آن روز به گذشتهٔ تاریخ هم در حدی بود که اجازه نمی داد چشم ها افق تازه ای را جستجو کنند. نقد ، یعنی ارزیابی خوب و بد آثار مؤلفان ، با همان صورت غیر علمی ، محدود و ابتدایی خود کور و عقیم بود؛ یا مداهنه می کرد و یا تخطئه ، و یا نزاع و خصومت تلقی می شد. از همه بدتر ، خوانندهٔ تُنُک مایه به مسائل فکری و فرهنگی خود نمی اندیشید ، یا اصولا مسئله ای نداشت که تأمل کافی و استقصای تام را توصیه کند.از این رو خریدار شعر گزارش حال و کار افسانه وار شاعران را بیشتر و بهتر می پسندید تا نوع مواجههٔ آنان را با هستی و هر یک از عناصر اصلی آن ، چنان که پیش از آن در آثار سنایی ، عطار ، مولانا و دیگران مجال ظهور یافته بود. بنابراین در کتابی مانند *بهارستان* طبیعی است اگر ببینیم غالبا مطالبی از اینجا و آنجا فراهم می آید و مؤلف کمتر به عرضهٔ ابداعات و تأملات خود می پردازد. با همهٔ این احوال ، البته نباید روضهٔ هفتم *بهارستان* را از بعضی ملاحظات انتقادی و نکات تازه خالی دانست و از انعکاس نوع نقد و جهت ذوق معروفترین شاعر قرن نهم بی بهره شمرد.

برای این که در این گفتار هر سخن در جای خود بیاید بهتر آن است که یادآوری های خود را به ترتیب مطالب کتاب بیاوریم.

الف) مقدمهٔ روضهٔ هفتم : جامی در روضهٔ هفتم بهارستان ، بیش از روضه های دیگر کتاب به تمهید مقدمه پرداخته است و ، به تعبیر درست تر، تنها در این روضه مقدمه ای بالنسبه مفصل آورده است. در این مقدمه ، پس از اشاره به قول ((قدمای حکما)) که شعر را با نگاهی فلسفی ((کلام مؤلّف بر مقدمات مخیله)) می دانسته اند ، سخن ((متأخرین حکما)) ، ظاهراً متاخران ادبا ، را می آورد که تنها ((وزن و قافیه را اعتبار کرده اند)) و عرف جمهور نیز همین است، و آنگاه حکم می کند که : ((شعر کلامی باشد موزون و مقفی ، و تخیل [یا: تخییل] و عدم تخیل [یا : تخییل] و صدق و عدم صدق را در آن اعتبار)) نیست ۴ (بهارستان ، ص ۸۹).

پیش از جامی ، مؤلفان ایرانی ، مانند نظامی عروضی ، خواجه نصیرالدین طوسی و شمس قیس رازی ۵ در آثار خود و در بیان ماهیت شعر به آرای ارسطو و ابن سینا و احتمالاً صاحبنظران عرب ، یعنی اهل حکمت و منطق و ادب توجه داشته اند ، اما سخن جامی با منابع اولیه رابطه ای ندارد و خلاصه ای از آرای مؤلفان فارسی زبان است و بخصوص گفتهٔ او از عرف جمهور به نظر شمس قیس [المعجم ، ص ۱۹۶] متوجه است. البته سخن وی با آنچه گفتیم به پایان نمی رسد وپس از آن عبارات ، وقتی ابیاتی رامی آورد که قاعدتا باید قول پیش گفته را تأکید کند۶ملاحظات دیگری طرح می شودکه پیداست ضرورت عنصرخیال را هم نادیده نگرفته است(بهارستان،ص ۸۹):

هیچ شاهد چو سخن موزون نیست	سرخوبی ز خطش بیرون نیست
صبر از او صعب و تسلی مشکل	خاصه وقتی که پی بردن دل،
کند از وزن به برخلعت ناز	کند از قافیه دامانش طراز
یا به خلخال ردیف آراید [۷]	بر جبین خال خیال افزاید
رخ ز تشبیه دهد جلوه چوماه	ببرد عقل صد افتاده از راه
مو به تجلیس زهم بشکافد	خالی از فرق دو گیسو بافد
لب ز ترصیع گهر ریز کند	زلف مشکین گهر آویز کند
چشم از ایهام کند چشمک زن	فتنه در انجمن و هم فکن
بر سر چهره نهد زلف مجاز	شود از پرده حقیقت پرداز

اگر این ابیات ، چنانکه گفتیم ، در تأیید رای پیشین شاعر و هم در تبیین ماهیت شعر باشد – که می بایست چنین باشد – باید همان « اعتبار وزن و قافیه » را تکرار کند ، اما چنانکه ملاحظه می شود ، آنچه آرایهٔ « عروس سخن۸ » قلمداد شده است ، با « وزن و قافیه (= خلعت و طراز جامه) » در پدید آمدن کلیت زیبایی نقش همسانی ندارند ، بلکه بنابراین ابیات ، « مجاز و تشبیه (= زلف بر چهره نهاده و جلوه گری) » است که با آن عروس ، پیوند و رابطه ای ذاتی و اصلی دارد ، به تعبیر دیگر در این ابیات تعریف دیگری برای شعر طرح می شود ، چرا که تشبیه و ایهام و مجاز ، هر یک به نوعی ابزار خیال است و این ابزارها اگر به جای خود باشند ، نه تنها در تقویت مقام وزن و قافیه اثری ندارند که خود مانند وزن و قافیه و ردیف و ترصیع و تجنیس در خدمت خیال قرار می گیرند ، همان خیالی که در اینجا « خال ، خال مصنوعی » ، عنصری بیرونی و افزودنی معرفی شده است .

این دلالت متفاوت و دوگانهٔ نثر ونظم بر ماهیت شعر ، در مقدمهٔ این روضه ، ظاهرا ناشی از آن است که جامی ابیات را از سبحه الابرار [هفت اورنگ ، ص ۴۶۵] خود گرفته است و تالیف آن منظومه مقارن سال ۸۷۷ [۹] – پنج سال پیش از زمان نوشتن بهارستان – است .

ب) پس از مقدمه ، ترجمهٔ حال مختصری از شاعران می آید . این شاعران مجموعا ۳۹ نفرند و با اندک مسامحه ای می توان آنها را بر حسب زمان حیاتشان به سه دسته تقسیم کرد : ۱) شاعران پیش از مغول ۲) شاعران پس از مغول تا عصر جامی ۳) معاصران جامی .

گروه نخست : اینان پیش از سال ۶۲۰ در گذشته اند ، ۲۰ نفرند و اصل سخن جامی دربارهٔ ۱۸ نفرشان از لباب الالباب عوفی (م : پس از ۶۳۰) مأخوذ است . بدین ترتیب :

۱. رودکی : *لباب الالباب* ج۲ ، ص۶ + شرح *تاریخ یمینی* (= *بساتین الفضلا*) ، ورق ۵۷ + *لباب الالباب* ج۲ ، صص ۸-۹ + بعضی تواریخ [۱۰] (؟، در اینجا بدون تصریح به نام کتابی به دو منبع تاریخی اشاره کرده است).
۲. دقیقی : *لباب الالباب* ج۲ ، صص ۲۴ – ۲۵ + شرح *تاریخ یمینی* (= *بساتین الفضلا*) ، ورق ۵۷ + *لباب الالباب* ج۲ ، ص۱۲ [۱۱].
۳. عماره : لباب الالباب ج۲ ، صص ۲۵-۲۵ + اسرار التوحید ، ص ۲۶۷.
۴. عنصری : لباب الالباب ج۲ ، صص ۲۹-۳۲ .
۵. عسجدی : همان ج۲ ، صص ۵۰-۵۳ .
۶. فرخی : همان ج۲ ، صص ۴۷-۴۸ .
۷. فردوسی : (؟) .
۸. ناصر خسرو : (؟) .
۹. ازرقی : لباب الالباب ج۲ ، صص ۸۷-۹۳ .
۱۰. امیر معزی : همان ج ۲ ، صص ۶۹-۷۲ + دیوان ، ص ۵۹۷ .
۱۱. عبدالواسع جبلی : همان ج۲ ، صص ۱۰۷و۱۰۸ .
۱۲. ادیب صابر : همان ج۲ ، صص ۱۱۷-۱۲۴ .
۱۳. انوری : همان ج۲ ، صص ۱۳۶-۱۳۸ .
۱۴. رشید الدین وطواط : همان ج۲ ، صص ۱۷۶ و۱۷۹-۱۸۰ .
۱۵. عمعق : همان ج۲ ، ص ۱۸۱ .

۱۶. سوزنی : همان ج۲ ، ص ۱۹۱ + دیوان ، ص ۱۵۰ + لباب الالباب ج۲ ، صص ۱۹۱-۱۹۶و۲۰۹ + دیوان جامی ، صص ۷۹۸ و ۸۳۳ .
۱۷. خاقانی : لباب الالباب ج۲ ، ص ۲۲۱ + سخن مؤلف + دیوان خاقانی ، ص ۹۲۷ + ابیاتی از رشید وطواط (؟) + دیوان خاقانی ، ص ۹۲۹ + تحفه العراقین، ص ۱۳ .
۱۸. فخر جرجانی : لباب الالباب ج۲ ، ص ۲۴۰ + ویس و رامین ، صفحات مختلف .
۱۹. ظهیرالدین فاریابی : لباب الالباب ج۲ ، ص ۲۹۸ + دیوان ظهیر ، ص ۲۵۳ + (؟)[۱۱].
۲۰. نظامی : سخن مؤلف + لباب الالباب ج۲ ، صص ۳۹۷-۳۹۸ .

در اینجا نکاتی قابل یادآوری است :

الف: مؤلف دربارهٔ حکیم طوس از آوردن سخنان قابل توجه عوفی در ستایش هنر شاعری او چشم پوشیده است و تنها به این عبارت بسنده کرده است که : « وی از طوس است و فضل و کمال او ظاهر ، کسی را که چون شاهنامه نظمی بود ، چه حاجت به مدح تعریف دیگران » (بهارستان ، ص ۹۳) . آیا شهرت آن قصهٔ ساختگی دیدار شاعران چهارگانه و نیز ماجرای هجونامه[۱۳] ، و هم توجه امیرزادگان تیموری (رک : مقدمهٔ شاهنامهٔ بایسنغری[۱۴]) به آن ، ذهن و میل شاعر را از لباب الالباب منصرف کرده است ؟

ب: عوفی در لباب الالباب ذکری از ناصرخسرو به میان نیاورده است ، ظاهرا از آن رو که وی را از شاعران آل سامان و سبکتکین و سلجوق و جز آنها نمی دیده است (یا به دلیل دیگر) ، اما جامی به درستی او را از جملهٔ مشاهیر شاعران دانسته و آورده است (بهارستان ، ص ۹۵) :

.... به سوء اعتقاد و میل به زندقه و الحاد (= فرقهٔ اسماعیلیه) متهم شده بود ، و او را سفرنامه ای است که در اکثر معموره سفر کرده و محاوراتی که با افاضل کرده به نظم آورده ، و این ابیات که عین القضات در کتاب زبده الحقایق ایراد کرده از جملهٔ منظومات اوست :

همه جور من از بلغاریان است
که مادامم همی باید کشیدن[۱۵] ...

و شگفتا که در این عبارات کوتاه سهوهایی راه یافته است[۱۶]:

۱) در سفرنامهٔ شناخته شدهٔ ناصرخسرو از« محاوراتی که به افاضل کرده » است ، چیزی به نظم نمی بینیم . آیا جامی آن روز سفرنامهٔ دیگری از وی در دست داشته است ؟

۲) زبده الحقایق عین القضات رساله ای است فلسفی و به زبان عربی ، شامل مسائلی مربوط به مبدأ و معاد ، و ابیات مذکور در بهارستان (ص ۹۵) در تمهیدات عین القضات (ص ۱۸۹) آمده است [ظاهرا همانندی و اشتراک بخشی از مطالب تمهیدات و زبده الحقایق این خطا را پیش آوزده است] .

۳) ابیات وارد در تمهیدات و هم نامه های عین القضات (ج۲ ، ص۷) با پیش سخنی آمده اند که گوینده را عین القضات معرفی می کنند و نه کس دیگر ، و در دیوان ناصرخسرو ، مصحح استادان مینوی - محقق نیز، این ابیات نیست[۱۷].

ج : نظر جامی دربارهٔ مثنوی های نظامی و مایهٔ انصاف او در عالم شاعری نیز خواندنی است : « آن قدر لطایف و دقایق که در کتاب پنج گنج درج کرده است ، کس را میسر نیست، بلکه مقدور نوع بشر نیست[۱۸] .» مانند آنچه دربارهٔ امیرخسرو دهلوی می گوید (بهارستان ، ص ۱۰۶) : « خمسهٔ نظامی را کسی به از وی جواب نداده است. »به یاد آوریم که«بزرگان گفته اند: المرء مفتونٌ بعقله و شعره و ابنه» (المعجم، ص ۴۶۳) ، و جامی وقتی (= سال ۸۹۲) این سخنان را دربارهٔ منظومه های نظامی و امیرخسرو می گوید که خود بیشتر مثنوی های هفت اورنگ را به پایان برده بوده است[۱۹] .

گروه دوم : این گروه بعضی از گویندگانی هستند که در میانهٔ سال های ۶۲۰-۸۰۰ می زیسته اند و شمار آنها یازده نفر است :

۱. کمال اسماعیل [اصفهانی] (م : ۶۳۵) ۲. سلمان ساوجی (م : ۷۷۷)
۳. محمد عصار تبریزی (م : حدود ۷۹۲) ۴. شیخ سعدی شیرازی (م : ۶۹۱)
۵. حافظ شیرازی (م : ۷۹۲) ۶. شیخ کمال خجندی (م : ۸۰۳)
۷. امیر خسرو دهلوی (م : ۷۲۵) ۸. حسن دهلوی (م : حدود ۷۳۸)
۹. عماد فقیه کرمانی(م : حدود ۷۷۳) ۱۰. خواجوی کرمانی (م : ۷۵۳ یا ۷۵۰)
۱۱. ناصر بخاری (م : ۷۷۳)

درست است که از این دوره دربارهٔ شاعران ، تذکرهٔ شناخته شده ای نداریم [۲۰] ، اما بخشهایی از اطلاعات عرضه شده چنان اند که نمی توان آنها را دریافتهای شخصی دانست ، یا مستند به اقوال شفاهی فرض کرد و باید گفت که در نقل آنها توجه مؤلف به منبع یا منابعی حتمی است . از جمله :

کمال خجندی : « در ایراد امثال و اختیار بحر های سبک و .... تتبع حسن دهلوی می کند ... وان که وی را دزد حسن گویند، بنابر همان تتبع تواند بود ... .بعضی از عارفان که به صحبت شیخ کمال و حافظ هر دو رسیده بودند ، چنین فرموده اند که : صحبت شیخ به از شعر وی بود و شعر حافظ به از صحبت او.» (بهارستان ، ص ۱۰۶)

خواجو : « ... لهذا وی را **نخل بند شعرا** می خوانند. » (همان ، صفحه ۱۰۷)

حسن دهلوی: « ... و لهذا اشعار وی را **سهل ممتنع**[۲۱] گفته اند.» (همان ، ص ۰۶)

عماد فقیه : « ... و از اینجا می گویند که شعر وی شعر همهٔ اهالی کرمان است. » (همان، ص ۱۰۶)

اما داوریها و ملاحظات انتقادی جامی غالبا مؤید دقت نظر و تأمل اوست و هر چند ممکن است بعضی از اجزای آن از دید سخن شناسان امروز به تمام معنی روشن ، دقیق و جامع نباشد ، اما به هر حال در بررسی تاریخ نقد ادبی قابل توجه است :

کمال اسماعیل : « وی را لقب خلاق المعانی کرده اند ، از بس معانی دقیق که در اشعار خود درج کرده است[۲۲] ... ، اما مبالغهٔ وی در تدقیق معانی عبارات وی را از حد سلاست و روانی بیرون برده است . » (بهارستان ، ص ۱۰۴)

سلمان ساوجی : ... وی را معانی خاصه بسیار است و بسیاری از معانی استادان را ، به تخصیص کمال اسماعیل ، در اشعار خود ایراد کرده و چون آن در صورت خوب تر و اسلوب مرغوب تر واقع شده ، محل طعن و ملامت نیست ... . غزلیات وی نیز بسیار مطبوع و مصنوع است ، اما چون از چاشنی عشق و محبت که مقصود از غزل آن است [۲۳]،خالی است طبع ارباب ذوق بر آن اقبال نمی نماید . » (همان ، ص ۱۰۴)

خواجو : « ... در تزیین الفاظ و تحسین عبارات جهدی بلیغ دارد و لهذا وی را نخل بند شعرا می خوانند . » (همان ، ص ۱۰۷).

گروه سوم : معاصران جامی و همه خراسانی اند ، بخشی از عمر شاعری آنها در قرن نهم گذشته است و احتمال آن هست که بعضی با مؤلف دیدار کرده باشند . اینان هشت نفرند ، بدین ترتیب :

۱. عصمت الله بخاری (م : ۸۲۹ یا ۸۴۰) ۲. بساطی سمرقندی (م : ۸۱۴)

۳. خیالی بخارایی (م : ۸۵۰)
۴. آذری اسفراینی (م : ۸۶۶)
۵. کاتبی نیشابوری (م : ۸۳۹)
۶. شاهی سبزواری (م : ۸۵۷)
۷. عارفی هروی (م : ۵۸۳)
۸. امیر نوایی (م : ۹۰۶)

جمع گروه سوم ، در تاریخ ادبیات ما چندان مقام و شهرتی نیافته اند ، چنانکه بیشتر آنها حتی در زمرهٔ شاعران درجه دوم هم محسوب نشده اند و گویا جامی بر آن بوده است که در این مجموعه از هر عصری کسانی را معرفی کند و از این رو بهارستان از ذکر بعضی از مشاهیر شاعران بی بهره مانده است .

و سخن آخر آن که :

الف : بعضی از این گویندگان ، در نفحات الانس و در جمع مشایخ صوفیه هم آمده اند و در بهارستان با توجه به شخصیت شاعری خود حضور دارند ، مانند کمال خجندی ، سعدی ، حافظ ، و حتی نظامی ، خاقانی ، امیر خسرو و حسن دهلوی ، اما بعضی از شاعران و بزرگان مسلم شعر فارسی چون سنایی ، عطار و مولوی ، که البته از اقطاب تصوف و عرفان اند ، در اینجا نیامده اند.

ب : شمار شاعران در روضهٔ هفتم ، چنانکه گفتیم ، سی و نه نفر است و می دانیم که این عدد ، در میان مجموعهٔ اعداد ، جز آن که چهل را به یاد ها بیاورد ، معنی خاصی ندارد . آیا مؤلف شاعر در این جمع خود را چهلمین نمی دانسته است؟

پی نوشت ها

۱- از این عبارت بر می آید که پیش از جامی ، خواجه را دیگران « لسان الغیب » نامیده اند ، اما از سخن جامی در نفحات الانس (ص ۶۱۱) هم در این باب و هم دربارهٔ « لسان الغیب » معنی دیگری دریافته می شود . جامی در آنجا می گوید : « وی (= حافظ) لسان الغیب و ترجمان الاسرار است ، بسا اسرار غیبیه و معانی حقیقیه که در کسوت صورت و لباس مجاز باز نموده است . » [بسنجید با سخن دولتشاه سمرقندی : وی را اکابر و بزرگان لسان الغیب گفته اند . تذکره ، ص] به نظر می رسد که جامی در نفحات به معنی و در بهارستان به صورت و لفظ شعر خواجه توجه داشته است . دربارهٔ « لسان الغیب » ، نیز رک : آیینهٔ جام ، ص ۱۷ .

۲- در بهارستان (ص ۹۰) آمده است : « عدد این طایفه (= شاعران) از حد و حصر بیرون است و ذکر تفاصیل ایشان از قاعدهٔ احاطه متجاوز ، لاجرم بر ذکر چندی از مشاهیر ایشان اقتصار کرده می شود . »

۳- جامی بهارستان را در سال ۸۹۲ ، در هفتاد و پنج سالگی خود ، و در روزهایی نوشت که گلستان سعدی را به فرزند ده سالهٔ خود ، ضیاءالدین یوسف (۸۸۲ – ۹۱۹) تعلیم می داد . رک : بهارستان ، ص ۲۵ ؛ و برای ضیاءالدین یوسف ، رک : رشحات عین الحیات ، ص ۲۸۴ .

۴- بسنجید با: اساس الاقتباس، ص ۵۸۶ [مشابهت معانی رابطهٔ بهارستان را با اساس الاقتباس تأیید می کند] .

۵- رک: چهار مقالهٔ نظامی عروضی، ص ۴۲ (در ماهیت علم شعر و صلاحیت شاعر) ؛ لباب الالباب عوفی، ج ۱ ص ۱۵ (معنی شعر و ...) ؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر (معیار الاشعار) ، ص ۱۵۹ ؛ اساس الاقتباس ، ص ۵۸۶ (در شعر و ...) ؛ المعجم ، ص ۱۹۶ (در معنی شعر و قافیت و ...) .

۶- بهارستان به تقلید گلستان و مانند آن نثر آمیخته به نظم است ، و شیوهٔ کار در چنین آثاری معمولا چنان است که نظم یا مؤید مطالب پیشین است یا دنبالهٔ آن و به ندرت خود موضوعی مستقل است ، بسیار کمتر اتفاق می افتد که شعر (نظم) با مدعایی مخالف عبارات پیش از خود باشد.

۷- بسنجید با (هفت اورنگ ، تحفه الاحرار ، ص ۳۸۶) :

... چون کند از قافیه خلخال پای

پای خردمند بلغزد ز جـــای. ر.ک : شیخ عبدالرحمن جامی ، ص ۱۳۹.

۸- رک : نفحات الانس ، مقدمهٔ مصحح (آثار جامی) ، ص پانزده .

۹- ظاهرا مراد از این « بعضی تواریخ » تاریخ گزیدهٔ حمدالله مستوفی و تاریخ وصاف عبدالله شیرازی نیست، چرا که متن بهارستان با تاریخ گزیده متفاوت است و تاریخ وصاف نیز خود از « بعضی تواریخ » نقل کرده است. رک : تاریخ گزیده ، ص ۳۷۹ ؛ تاریخ وصاف ، ص ۷۸ .

۱۰- ابیاتی که در اینجا عوفی و به تبع آن جامی به دقیقی نسبت داده اند در دیوان فرخی در ضمن قصیده ای در ستایش محمد بن سلطان محمود آمده است و ظاهرا نسبت آنها به فرخی صحیح تر باشد . رک : دیوان فرخی ، ص ۳۸۰ .

و در باب بعضی اغلاط و مسامحات تاریخی عوفی ، رک : نقد ادبی ، ص ۲۴۰ ؛ حدایق السحر وطواط ، ص ۱۳۷.

۱۱- ظاهرا نخستین کسی که قصه داوری خواستن بعضی از اهالی کاشان ، در باب ظهیر و انوری و جواب مجد همگر ، امامی هروی و دیگران را آورده است ، حمدالله مستوفی است . رک : تاریخ گزیده ، ص ۷۵۰ ؛ نقد ادبی ، ص ۲۳۱ .

۱۲- رک : سرچشمه های فردوسی شناسی ، ص ۱۷۴ .

۱۳- رک : پیشین ، ص ۳۰۲ .

۱۴- بسنجید با : نفحات الانس ، ص ۴۱۹ ، و نیز رک : همان ، ص ۸۴۴ .

۱۵- بسنجید با : تذکرهٔ دولتشاه سمرقندی ، ص ۶۸ (سخنان دولتشاه دربارهٔ نظامی عروضی !)

۱۶- نیز رک : دیوان ناصرخسرو (با مقدمهٔ تقی زاده) ، صص ۵۵ و ۳۶۴ .

۱۷- بسنجید با : نفحات الانس ، ص ۶۰۶ (سخنان جامی در باب پنج گنج نظامی) .

۱۸- رک : نفحات الانس ، مقدمهٔ مصحح (آثار جامی) ، صص یازده - بیست .

۱۹- تنها تذکره الشعرا از آن دولتشاه سمرقندی است که پس از بهارستان و به سال ۸۹۶ نوشته شده است و به احتمال زیاد او در وقت نوشتن تذکرهٔ خود بهارستان را در اختیار داشته است .

۲۰- تعبیر«سهل ممتنع» را از قدما ظاهرا نخستین بار دربارهٔ شعر فرخی گفته اند. ر.ک: تذکره دولتشاه، ص ۶۳ (استاد رشید وطواط می گوید که : فرخی عجم را هم چنان است [که] متنبی عرب را ، و این هر دو فاضل سخن را سهل ممتنع گویند [و این سخن را در حدائق السحر نیافتیم]) ، و نیز رک : لباب الالباب ج۲ ، ص ۴۷ .

۲۱- بسنجید با : تذکره دولتشاه ، ص ۱۶۴ .

۲۲- بسنجید با : المعجم ، صص ۴۱۵ و ۴۱۶ .

منابع و ماخذ

- اقبالی ، معظمهٔ (۱۳۷۰) **شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی** (معیار الاشعار) ، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- جامی ، عبدالرحمان(۱۳۸۲) **نفحات الانس** ، به تصحیح محمود عابدی ، مؤسسه اطلاعات ، چاپ چهارم.
- جامی ، عبدالرحمان(۱۳۶۷) **بهارستان** ، با تصحیح دکتر اسماعیل حاکمی ، مؤسسهٔ اطلاعات.
- جامی ، عبدالرحمن ، بی تا. **هفت اورنگ** ، به تصحیح و مقدمهٔ مدرس گیلانی ، کتابفروشی سعدی ، تهران.
- خاقانی (۱۳۵۷) **دیوان**، با تصحیح سید ضیاءالدین سجادی ،دیوان ،کتابفروشی زوار ، چاپ دوم.
- رشید و طواط (۱۳۶۲) **حدایق السحر**، به تصحیح عباس اقبال ، طهوری - سنایی.
- ریاحی ، محمد امین(۱۳۸۲) **سرچشمه های فردوسی شناسی**، پژوهشگاه علوم انسانی ، چاپ دوم.
- زریاب خویی، عباس (۱۳۶۸) **آیینهٔ جام** ، انتشارات علمی.

- زرین کوب ، دکتر عبدالحسین(۱۳۶۱) **نقد ادبی** ، امیرکبیر ، چاپ سوم.
- سمرقندی ، دولتشاه ، **تذکره الشعرا**، از روی چاپ براون ، کتابفروشی بارانی.
- سوزنی سمرقندی(۱۳۴۴) **دیوان** ، به اهتمام دکتر ناصرالدین شاه حسینی ، تاریخ مقدمه.
- شمس قیس رازی (۱۳۳۸)**المعجم فی معاییر اشعار العجم**، با تصحیح مجدد مدرس رضوی ، کتابفروشی تهران.
- صفی، فخرالدین علی(۱۳۵۶) **رشحات عین الحیات**، به تصحیح دکتر علی اصغر معینیان ، بنیاد نیکوکاری نوریانی.
- طوسی ،خواجه نصیرالدین (۱۳۶۷) **اساس الاقتباس**، به تصحیح مدرس رضوی ، انتشارات دانشگاه تهران.
- فاریابی ، ظهیر الدین(۱۳۸۱) **دیوان**، با تصحیح دکتر امیر حسن یزدگردی ، نشر قطره.
- فرخی سیستانی(۱۳۶۳) **دیوان** ، با تصحیح دکتر محمد دبیر سیاقی ، کتابفروشی زوار.
- مستوفی،: حمدالله (۱۳۶۲) **تاریخ گزیده** به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی، انتشارات امیرکبیر ، چاپ دوم.
- معزی ، امیر(۱۳۱۸) **دیوان**، با مقدمه و حواشی عباس اقبال ، دیوان ، کتابفروشی اسلامیه.
- منزوی و عسیران(۱۳۶۲) **نامه های عین القضات**، کتابفروشی منوچهری ، چاپ دوم.
- ناصرخسرو (۱۳۸۳) **دیوان**، به تصحیح مینوی ـ مهدی محقق ، انتشارات دانشگاه تهران.
- نجاتی، محمود بن عمر (زنده در سال ۷۰۹) ، **بساتین الفضلا** ، نسخهٔ عکسی شمارهٔ ۴۸۱۳ ، کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران .
- نظامی عروضی(۱۳۶۴،) **چهار مقاله** ، با تصحیح دکتر محمد معین ، امیرکبیر ، .
- وطواط ، رشید (۱۳۳۹) **دیوان**، با مقدمه و مقابله و تصحیح سعید نفیسی ، دیوان کتابخانهٔ بارانی.
- هروی ، نجیب مایل(۱۳۷۷) **شیخ عبدالرحمن جامی** ، طرح نو .
- همدانی ، عین القضات (۱۳۴۱) **تمهیدات** به تصحیح عفیف عسیران.

از ابتکار تا تکرار
(نقد و تحلیل شعر قاسم انوار)

دکتر حبیب الله عباسی*

چیکده

در این مقاله ابتدا از اهمیت شعر عرفانی و دوره های آن سخن رفته و آنگاه در باره زندگی وشخصیت قاسم انوار وعصر زندگی وی به اختصار بحث شده است.غزل شاعر که قالب شعری غالب دیوان وی وعصر تیموری است ، مورد تحلیل قرار گرفته، به همین منظور غزلیات او در سه سطح زبانی ، بلاغی ، موسیقایی بررسی شده است. در پایان نتیجه گرفته شده که شعر قاسم انوار بیشتر بر مدار تقلید وتکرار می چرخد و از آن لطیفه نهانی شعر یعنی خلاقیت و ابتکار خالی است.

واژه های کلیدی:شعر عرفانی ، غزل ،قاسم انوار،سطوح زبانی ، بلاغی، موسیقایی.

درآمد

جریان شعر عرفانی را که از جریان‌های ماندگار شعر فارسی و فربه آن است و نیز متاع قابل عرضهٔ جهان اسلام در جنب فلسفه آلمان، حقوق فرانسه و ... به جهان غرب و امروز ، می‌توان به سه دوره ی حال، قال و احتیال تقسیم کرد.[1] دوره ی حال یا عصر تراژدی آن با شاعر جریان‌سازی ، چون سنایی آغاز می‌شود و با مولوی به کمال و انجام می‌رسد. دورهٔ قال یا عصر کاریکاتورهای شعر عرفانی، سده‌های هشتم و نهم هجری قمری است و شاعران فراروی آن : شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۰-۸۳۱) ، محمد شیرین مغربی (متوفی ۸۱۰) ، شاه قاسم انوار (۷۵۷ – ۸۳۷) و عبدالرحمان جامی (۸۱۷-۸۹۷) هستند.

موضوع سخن ما در این مقال، نقد و بررسی شعر قاسم انوار و تبیین این دشواره است که آیا این شاعر سبک دارد یا ندارد؟ و جایگاه او در زنجیرهٔ شعر عرفانی کجاست؟ برای تحصیل این مهم، نخست اشاره‌ای اجمالی به تاریخ اجتماعی و سیاسی آن دوره و زندگی شاعر می کنیم و آن‌گاه شعر او را در سه سطح: زبانی، بلاغی و موسیقایی مورد بررسی قرار می‌دهیم.

شرایط تاریخی و شرح حال شاعر

دورهٔ تاریخی‌ای که این جریان شعری در آن جریان دارد، از ادوار پرآشوب و اضطراب تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران است. هنوز، کشور از ایلغار ناگهانی و ددمنشانه تاتار در سدهٔ هفتم ـ که پی‌آمدهای آن چنان دهشتناک بود که برای «*سیر در چنین باغ‌وحش چنگیزی*» باید «*به گردن زرافه ای* » در آویخت ـ قد راست ننموده و به خود نیامده بود که دچار بلای ناگهانی و ویرانگر «دیوانهٔ» دیگری به نام تیمور لنگ (۷۳۶- ۸۰۷) شد ،

---

* دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه تربیت معلم تهران.

او که *«زنجیر بر گردن تندر می‌افکند»* آن هم زمانی که ایلخانان مغول، اندک اندک جذب فرهنگ ایرانی و اسلامی می‌شدند تا آنجا که آخرین ایلخان‌ها مسلمان شده، و کیش تشیع اختیار نموده و آرامش نسبی‌ای به کشور ما روی نهاده بود. اما *«چه چاره با بخت گمراه؟»* زیرا هر وقت این سطل چاه به آستانهٔ روشنایی رسیده، دو باره وارونه شده و در بن چاه افتاده است.

یک سال بعد از در نوردیده شدن ، طومار حکومت آخرین ایلخان مغول، انوشیروان عادل، در سال ۷۵۲،[۳] در منطقهٔ سراب آذربایجان کودکی دیده به جهان گشود که نام و نسب او را ، علی بن نصیر بن هارون بن ابی القاسم حسینی/ موسوی نوشته‌اند و لقب و شهرتش را ، معین الدین و قاسم انوار یا شاه قاسم انوار. او در تبریز تحصیل کرد ، سپس به حلقهٔ مریدان شیخ صدرالدین موسی (۷۰۴-۷۹۴) ، فرزند و جانشین صفی‌الدین اردبیلی (۶۵۰-۷۳۵) درآمد. در اندک زمانی، مراتب کمال را طی کرد و به دستور مرشد خویش در جوانی به هرات رفت و در آن شهر به ترویج و تبلیغ تعالیم صوفیه پرداخت. تا هنگامی که واقعهٔ احمد لر[۴] اتفاق افتاد. این واقعه سبب شد که برای تسویه حساب‌های شخصی با برخی افراد ، به آن ها تهمت حروفی بزنند و بعضی‌ها را بکشد و عده ای را نفی بلد کنند. قاسم انوار از گروه دوم بود. پس از مدتی آوارگی در سمرقند و بلخ به هرات بازآمد و بعداز چندی اقامت، آهنگ زادگاه خویش نمود. در میانهٔ راه در محلی به اسم خرجرد جام فرود آمد، چون وضعیت اقلیمی آن ناحیه را سازگار طبع خویش یافت، رحل اقامت افکند و در آن جا لنگری ساخت. سرانجام در ربیع‌الآخر ۸۳۷ سرای نااستقامت دنیا را بدرود کرده به دار آخرت شتافت.[۵]

چنان که از تذکره‌های مختلف شعری و تاریخ‌های عهد شاعر و روزگاران برمی‌آید[۶] و نیز به دلیل کثرت نسخ‌های خطی دیوان و دیگر آثار شاعر که در موزه‌ها و کتابخانه‌های سراسر جهان موجود است.[۷] قاسم انوار از شاعران فرا روی و صاحب نام عهد خویش و حتی سده‌های بعد بوده است.

وضعیت شعر در عصر تیموری

عمده فعالیت شعری شاعر به شهادت کلیات آثار وی، در دو قالب غزل و مثنوی بوده است . قالب غزل در دورهٔ قال شعر عرفانی قالب غالب در شعر بود و قالب درجهٔ دوم مثنوی . دقیقاً برعکس دوره حال که قالب‌های مسلط در شعر، به ترتیب مثنوی و غزل هستند. آثار بازمانده از همین چهار شاعر برجستهٔ این دوره، این نظر را تأیید می کند.

در غزل این دوره که پرکاربردترین قالب شعری است «دو سبک عمده وجود دارد: یکی سبکی که در آن سلامت لفظ و فصاحت بیان و روشنی معنی بیشتر و باریکی و پیچیدگی مضامین کمتر است و غالباً سخن سعدی، حافظ، عبید و خواجو را به یاد می‌آورد. قاسم انوار تبریزی، لطف اله نیشابوری و شاه نعمت‌اله ولی و شرف‌الدین را باید از صاحبان این سبک به شمار آورد. شعر اینان روی هم رفته از حیث لفظ متین‌تر و از جهت معنی روشن‌تر است. سبک دیگر سبک شعرایی است که می‌توان آنان را پیرو امیر خسرو و حسن‌دهلوی خواند، اینان بیشتر در بند معانی باریک و مضامین نازکند و شور سخن و لطف کلامشان کمتر و عیوب لفظی و صوری در شعرشان بیشتر است، کمال خجندی و شیخ آذری و کاتبی ترشیزی و خیالی بخاری را باید از این دسته شمرد. (یار شاطر ،۱۳۳۴ ، ص۱۴۱)

سطوح سه گانه

بی‌شک از میان عوامل چهارگانه تغییر و تحول شعر، به ترتیب دو عامل سنت و میراث ادبی و مخاطبان شعر تأثیر گذارتر از دو عامل دیگر بوده است، تأثیر سنت و میراث ادبی چندان است که مانع از هرگونه تحول و تجدد در شعر وی شده است و تا اندازه زیادی شخصیت شاعر را تحت الشعاع قرار داده و تأثیر گذاری آن را تقلیل داده است. التفات شاعر نیز به مخاطبان عام باعث شده که زمینهٔ معنایی سخن و شیوه بیان او را تعیین کند و باعث عدم تعقیدهای دستوری واژگانی ، معنایی و بلاغی و نرمش موسیقایی در شعر وی شود.[8] تأثیر همین مخاطبان عام« سبب شد که معانی و افکار بازاری و الفاظ و لغات محاوره در شعر راه یابد و تدریجاً مقدمات سبک معروف هندی که درعصرصفوی درایران و هند رایج شد فراهم آید.» (*زرین‌کوب* ،۱۳۶۶،ص ۹۴)

اکنون برای عینی‌تر شدن بحث و اثبات سبکداری یا عدم سبک قاسم انوار، به بررسی اجمالی غزلیات وی از منظر سبک شناسی در سه سطح زبانی، بلاغی و موسیقایی می پردازیم.

۱. *سطح زبانی*: زبان که « خانهٔ هستی شاعر و دلیل فهم و شناخت شعر» است (احمدی، *هایدگرو تاریخ هستی* ، ۱۳۸۰،ص۷۴۶) ، بیش از آن که دستگاه انتقال اندیشه و پیام باشد «جامه ای است نامرئی که روان ما را با بیان نمادین می‌پوشاند.» (ساپیر،۱۳۷۶،ص ۲۰۷) همچنین عنصر ضروری شعر است ، چه شاعر آن را ظرف تخیل، عاطفه و اندیشهٔ خود می‌سازد. از همین رو زبان یکی از ارکان سه‌گانهٔ شعر کلاسیک و عامل اساسی پیدایی سبک‌های ادبی به شمار می‌رود. و سبک نیز«حاصل انحراف و خروج از هنجارهای عادی زبان است .»(*شمیسا*، ۳۲)

بی‌شک قاسم انوار مانند هر شاعری یا اهل زبانی از امکانات زبانی نامحدودی (Longue) برخوردار بوده است و تا آن جا که نبوغ فردی و قدرت کیمیاگری اومدد می کرده ،به انتخاب و گزینش از این مجموعه عظیم امکانات زبانی (Parole)[9] اعم از واژگان کهنه و نو،ترکیبات و نحو تأثیرگذار پرداخته تا به سبک مستقل و فردیت شاعرانه دست یابد.آن دسته شاعرانی که به چنین توفیقی نایل شده‌اند، اندکند. اغلب شاعران درجه دوم وسوم از جمله قاسم انوار مقهور زبان ادبی پیش از خود یا سبک دوره‌ای شده وکمتر به تفرد در سبک و زبان دست یافته اند.

شاه قاسم نیز به دلیل بهره‌مند نبودن از نبوغ والای فردی و توان کیمیاگری فوق‌العاده در همان بستر سنت ادبی پیش از خویش حرکت کرده و کمتر توفیق یافته تا به کردار رودخانه‌ای خروشان طغیان کند و زبان نرم و هنجار رایج را درهم شکند و قیامتي در زبان برپا کند، همچنین از آن رو که فاقد شخصیت فکری و اندیشهٔ تازه بوده، در انتخاب کلمات به تشخص نرسیده «و تلفیقات تازه‌ای هم خلق نکرده است.» (*نیما*،۱۳۶۸،ص ۱۰۹) به بیان دیگر، چون فاقد جهان‌بینی و نگرش خاصی بوده و از «دیا لکتیک وابستگی به سنت و گریز از سنت » (احمدی ، ۲۶۰،ص۱۳۷۲) استفاده نکرده، لذا به سبک ویژه خود هم دست نیافته است.

هنجارگریزی خاصی نه در حوزهٔ نحو و نه در حوزه واژگان و ترکیبات زبانی شاعر ، مشهود نیست، از شاخصه های برجستهٔ زبانی وی، بسامد بالای واژگان و ترکیبات و جملات عربی و تنوع و وفور اصطلاحات صوفیانه است؛ چه «مادهٔ اصلی شعر صوفیانه را همین اصطلاحات مربوط به مقامات و احوال» تشکیل می‌دهند (*یوسف عوده* ،۲۰۰۱،ص ۷)

نمونه‌های زیر که از ده غزل نخست قافیه «ب»دیوان شاعر به دست آمده، نشان دهندهٔ این امر است:

شرب، مذهب، مدام، یارب، اناالحق، قول‌کن، مقرب، لب لب، فتب، شأن ، عشق، نشأه حب، شهب، رفع حجب، نصب، طریق یقین، فاطلب ، غیابه جب، اسمعوا منی یا اولوالباب ، لب‌لباب، ظهور و بطون، فصل خطاب، اغلق الباب ایها البواب، شیخ و شاب، عتاب ، الصلوه، خطاب ، مستطاب، منکری، ذهاب بلاایاب ، عفو و عقاب، قشر، عاشق لبیب، واقف، حجب عزت، تتق وحدت، یباب، ظل سحاب، اصحاب شریعت، لاونعم، ذل ، حجاب تجرید، هو، انه حسن المآب ، قشرخسیس، صدق و صواب، ملاذو مآب، مرجع، ثواب و عقاب، ابواب، لیس فی الدار غیره موجود، جور رقیب، جلباب، لن ترانی، اغثنی یا ودود، ارنی، من غاب خاب، لبیک، سعدیک ، حدیث شیخ و شاب، تواب .

۲. *سطح بلاغی:* پیش‌تر متذکر شدیم زبان شاعر به دلیل چیرگی بعد پیام رسانی، زبانی شفاف، واضح و خالی از ابهام و غموض است. این همه، به دلیل مترجم یا ناظم اندیشه ابن‌عربی بودن شاعر هم هست؛[۱۰] لذا دایرهٔ تخیل و تصویرسازی قاسم انوار در قیاس با استادان شعری او، حتی بعضی از شاعران هم عهد و هم مشربش، بسیارتنگ و محدود است. اغلب صورت‌های خیالی دیوان قاسم تکراری و مبتذل است،از آن دسته صورت های خیالی نیستند که باعث کند شدن مسیر فهم متن شعر شوند، او از خلق ایماژهای جدید که عمل ذهن شاعران خلاق است ، ناتوان است و چون قادر به خلق ایماژ جدیدی نیست، در نتیجه فرم جدیدی نیز خلق نمی‌کند و شعر وی فاقد حیات و پویایی لازم است.

کلیشه‌ای بودن فرم از سویی و مترجم اندیشه های ابن‌عربی بودن از سویی، این شاعر و شاعران هم عهد و هم مشرب او را به کاریکاتورهای ناقص‌الخلقه‌ای از چهره ای تراژدی گونه شعر عرفانی تبدیل کرده است.

نمونه های زیر که تمام شگردهای بلاغی بیانی ده غزل نخست قافیه« ب» کلیات شاعرند، تا اندازه‌ای مصداق بارز این مدعاست:

- *تشبیه‌ها:*بحرنور، یوسف جان، دولت عشق؛ آفتاب روی؛ سلطان حسن؛ مرغ دل؛ کشتی عمر؛ آفتاب حسن؛ قبله جمال؛ عالم چو قشر آمد و عاشق لباب اوست، حجب عزت؛ تتق وحدت؛ روی تو چون جام می، بوی تو چون مشک ناب.
- استعاره :ماه نخشب؛ رباط خراب، دریا، دُر؛ غیابه جُبّ
- کنایه: قصه روشن و شب مهتاب ؛ روی به چیزی داشتن؛ دل بستن؛ سودای خاک و آب؛ گنج در خراب بودن؛ سرنهادن؛ گردن تابیدن .
- تشخیص :چنین حکایت کنند چنگ در باب

با عنایت به نمونه های قبل می‌توان گفت ، بسامد تشبیه از میان شگرده های عمدهٔ بلاغی بیشتر است ، حال آن که در علم بیان «استعاره از تشبیه والاتر است.» به عبارت دیگر می‌توان گفت ، هنر شعری قاسم انوار در محور هم‌نشینی یا افقی (Syntagmtic axis) مبتنی بر ترکیب (Combinatian) چشمگیرتر از محور جانشینی یا عمودی (Para digmatic axis) است که بر انتخاب (Selectian)مبتنی است.[۱۱]

همچنین از این نمونه ها می‌توان چنین نتیجه گرفت که اغلب آنها برگرفته از سنت ادبی اند و از آن گونه صورت‌های خیالی نیستند که در کنار وضوح متن موجب غموض و ابهام آن شوند؛ چون «دیالکتیک غموض و وضوح از مهمترین ویژگی‌های متن در پژوهش انتقادی جدید است؛ چرا که فرق اساس متن خبری صرف و متن ادبی در این است که متن ادبی می‌تواند درون نظام کلی معنایی از فرهنگی که بدان منتسب است نظام معنایی ویژه خود را ابداع کند. هر چند در متون خبری صرف ، وضوح مطلب معیار خوبی و بدی متن به شمار می‌آید؛ اما به کارگیری این معیار در متون ادبی ، بسته به ماهیت متن و انواع ادبی آن متفاوت است.» *(ابوزید،* ۱۳۸۰،ص

۲۹۷) این صورت‌های خیالی نیز، نه باعث درگیری این متن با متون دیگر و نه درگیری متن با خودش می‌شوند؛ زیرا به قولی «ممیزه بارز و تعیین‌کننده ماهیت ویژه یک متن فقط اختلاف آن با متون دیگر نیست، بلکه نحوه اختلاف آن با ذات خود نیزهست. این اختلاف را تنها از طریق قرائت می‌توان درک کرد، قرائت یگانه شیوه‌ای است که با آن توان دلالی متن نامحدود می‌شود. » *(Johnson,P.)* .

۳- *سطح موسیقایی:* قاسم انوار، شعر را ابزار مؤثری برای ابلاغ و انتقال معانی و اندیشه‌های از پیش اندیشیده ، می‌داند. برای این که این معانی و مضامین ما قبلی را مؤثر ابلاغ کند ، علاوه بر استفاده از شگردها و ترفندهای بلاغی از جلوه‌های مختلف موسیقی: بیرونی، کناری، درونی و معنوی نیز سود می‌جوید تا شعرش مصداق این قول شمس‌قیس (ف.۶۲۸) باشد که می‌گوید: « اما ادوات شعر کلمات صحیح والفاظ عذب و عبارات بلیغ و معانی لطیف است که چون در قالب اوزان مقبول ریزند و در سبک ابیات مطبوع کشند آن را شعر نیک خوانند. » (*شمس قیس*،۱۳۶۲،ص ۳۱) البته وزن را پس از عنصر عاطفهٔ، رکن معنوی شعر، عامل مؤثری در ساختار شعر دانسته‌اند؛ چرا که هم به وجهی ایجاد تخیل می‌کند و هم عواطف را برمی‌انگیزد و از سویی کلیت شعر را نظام می‌بخشد و به آن شکل می‌دهد.

۳_۱*موسیقی بیرونی (وزن)* : اوزان شعر قاسم انوار و اقران او عموماً مطبوع و خوش‌آهنگ است، در بررسی موسیقی بیرونی سی غزل آغازین دیوان قاسم انوار به مشخصهٔ خاصی نسبت به دورهٔ قبل برنخوردیم. اوزان شعری او را می‌توان به دو دسته خیزابی و جویباری دسته‌بندی کرد و نشان داد که در اوزان خیزابی که تعدادشان کمتر است وامدار مولوی است و کثرت و فراوانی اوزان جویباری چون بحور هزج سالم و مسدس محذوف آن و رجز با محیط پرآشوب اجتماعی شاعر و زمینهٔ روحی او که علاقه‌مندَ به گریختن از دنیا و آرامیدن در گوشهٔ عزلت است هم‌خوانی و تناسب دارد و اگر درصد اندکی از این اوزان خیزابی هستند، آن دسته نیز حکایت از غلیان روح شاعر در اثر حلول احوال و و واردات عارفانه دارد. [۱۲]

۳ _۲. موسیقی‌کناری : نه تنها شاعر کوششی تازه در جهت استفاده از قافیه و ردیف انجام نداده است که بکردار پدر شعری خویش مولوی تسامح‌هایی نیز در بکارگیری قافیه روا داشته و در پاره‌ای از موارد قافیه های شعر او از عیوب قافیه خالی نیست.

از کل غزلهای شاعر تنها یک سوم آنها دارای قافیه های فعلی از نوع« است ، بود، شد و باشد» و ردیف‌های اسمی که در آفرینش معنی و مضمون جدید یاریگر شاعرند به ردیف هایی مانند «آفتاب ، امید، امروز » و چند ترکیب عربی منحصر است. او هرگز به درک درستی از ردیف دست نیافته که بداند ردیف کامل کنندهٔ معنی قافیه است و اغلب غزل‌های موفق زبان فارسی دارای ردیف هستند و «اصولاً غزل بی‌ردیف به دشواری موفق می‌شود و اگر غزلی بدون ردیف، زیبایی و لطفی داشته باشد کاملاً جنبهٔ استثنایی دارد. (*شفیعی کدکنی*، ۱۳۶۸،ص۱۳۸) زیرا «ردیف جزئی از شخصیت غزل است و اگر شاعران بزرگ خواسته‌اند غزل بی‌ردیف بگویند موسیقی ردیف را از رهگذری دیگردر شعر ایجاد کرده‌اند *(همان* ، ۱۵۶) یکی از رازهای عظمت سنایی و خاقانی را در آوردن ردیف های متکلف دانسته‌اند.[۱۳]

اگرچه در غزلیات قاسم به ردیف‌های بلند از نوع ، «چیزی بده درویش را» و «الصبر مفتاح الفرج» و «شاه سلام علیک» برمی‌خوردیم که ایجاد موسیقی کرده، اینها نیز با وزن توأمان از مولوی به عاریت گرفته شده اند.[۱۴]

۳ـ۳.*موسیقی بیرونی*: از نشانه های تکلف و تصنع در شعر این دوره پافشاری برخی از شاعران در استفاده از صنایع بدیعی بویژه صنایع لفظی است تا بدان حد که قصاید و مثنوی‌هایی در فنی خاص از فنون علم بدیع می‌سرایند[15] البته چندان طرفه هم نمی‌نماید چه در دوره رکود شعر و شاعری اگر تفننات لفظی جایگزین صفای معنی و لطف تخیل شاعر گردد طبیعی خواهد بود. اگرچه قاسم انوار گرایش وافری به صنایع لفظی بویژه جناس و اقسام آن و واج آوایی دارد اما در قیاس با دیگران راه اعتدال پیموده است.[16]

۳ـ۴. *موسیقی معنوی*: اغراق ، مطابقه، مراعات‌النظیر و تلمیح و ایهام صنایع معنویی هستند که در شعر قاسم مجال طرح یافته‌اند از این میان صنعت تلمیح بسامد بالاتری از دیگر صنعت‌ها دارد. کمتر غزلی در دیوان شاعر می‌توان جست که از فن تلمیح خالی باشد. اشارات به آیات و احادیث و داستانهای پیامبران، تاریخ اسلام و اساطیر ملی وقومی و رویدادی عرفانی در شعر و کلام او فراوان است . اغلب آنها را به صورت سنت شعری از قدما اخذ کرده است. گاهی به یک واقعه تاریخی، دینی و یا عرفانی چندین کرت اشاره می‌کند از جمله حدود سی بار به داستان تجلی خدا بر موسی در کوه طور و بیش از بیست و پنج بار به منصور حلاج و دار وی اشارت کرده و ابیات بسیاری سروده در حالی که هیچ مضمون تازه و نوی نیافریده است. این فرکانس و بسامد بالای تلمیح و ازدحادم آن به اندازه ای است که شعر او را مبتذل ساخته است البته نباید از یاد برد که از شاعری که قصد پرداختن منظومهٔ عرفانی صرف در قالب غزل دارد این همه عنایت و التفات بیش از حد به تلمیح چندان شگرف و شگفت نخواهد بود.

صنعت ایهام در قیاس با تلمیح در دیوان شاعر کاربرد معتدلی دارد. و برخلاف آن صنعت ایهام در شعر شاعر گرچه از هرگونه ابتکار و نوآوری خالی است؛ اما خوش نشسته و تا حدی به شعر زیبایی بخشیده است و در طبع خواننده نشاط برانگیخته.[16]

از دیگر اسباب رستاخیز کلمه چون بیان پارادوکسی و فن حس‌آمیزی و آشنایی زدایی در حوزه قاموسی و غیره چون فاقد برجستگی زبانی یا به قولی انداز لفظی ویژه ای است بحث و فحصی نمی‌کنیم.[17]

در پایان باید یادآور شد که شعر قاسم انوار بکردار همعهدان و هم مشربان فکری وی چون شاه نعمت‌الله ولی از عیوب متداول شعری: ضعف بیان، فقدان ابداع و اطناب و تکلف در صنایع لفظی خالی نیست. اگرچه بعضی از غزلیات وی از شور و هیجان صوفیان راستین و لاقیدی قلندران خالی نیست؛ اما اغلب غزلهای او بیانگر تجربه عشق عرفانی و مسائل عمدهٔ تصوف چون وحدت وجود و فنا و حیرت و غیره است که در بیشتر موارد از شور و جذبهٔ شاعرانه تهی است و به یک تقریر علمی منظوم از مسائل عرفانی با قاموس زبانی خاص صوفیان شبیه است و این همه به سبب آن است که تجربه خود او نیست، بلکه تجربه دیگران است سخن او و همعهدان وی ماقبلی و سخن مولوی مابعدی است. اگر تجربه خود ایشان می‌بود زبان خاص خود را داشت.

البته با التفات به اینکه ذوق جامعهٔ عصر شاعر جز همین نوع سخنان از یک شاعر صوفی مطالبه نمی‌کند و شاعر نیز آنگونه که از زندگی شخصی وی برمی‌آید کمتر قصد هنرنمایی شاعرانه داشته است.

یادداشت ها

۱. برای این تقسیم‌بندی رجوع شود به : عباسی ، حبیب‌الله . «*قاصر از معنی نو حرف کهن*» ، بررسی اجمالی شعر عرفانی بعد از مولوی، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی** دانشگاه تربیت معلم ، شماره ی ۴۵

۲. در این زمینه رجوع شد به مرتضوی ، منوچهر، ***مسائل عصر ایلخانی***، آگاه ، تهران ، ۱۳۷۹ صص ۱-۱۶۶.
۳. ***همانجا*** .
۴.دربارهٔ این حادثه تاریخی که سوء قصد ناکامی به جان شاهرخ میرزا بود رجوع شود به سمرقندی، کمال‌الدین عبدالرزاق، **مطلع سعدین و مجمع بحرین** . به اهتمام محمد شفیع، لاهور، ۱۹۴۶، ج ۱/ ۳۱۴- ۳۱۶.
۵.ر. ک .عباسی ، حبیب‌الله ، «*معرفی و نقد آثار قاسم انوار*» در **یادگار نامه استاد دکتر خسرو فرشیدورد**، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران ، ۱۳۷۷.
۶ . برای اقوال مختلف تذکره ر.ک . مقدمهٔ ***کلیات قاسم انوار*** ، تصحیح استاد نفیسی، سنایی ، تهران ، ۱۳۳۷
۷ر. ک . منزوی، احمد، **فهرست نسخ‌های خطی فارسی**، مؤسسهٔ فرهنگی منطقه‌یی ، تهران، ۱۳۵۰ ، جلد سوم. شماره نسخه‌های خطی دیوان قاسم انوار از شماره ۲۵۲۵۳- ۲۵۲۸۹ است.
۸.پورنامداریان ، تقی، **در سایهٔ آفتاب**، شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی ، سخن، تهران، ۱۳۸۰ ،صص ۳۰_۴۰.
۹.ر. ک . سوسور ، فردینان دو ، **دورهٔ زبان‌شناسی عمومی**، هرمس، تهران، ۱۳۷۸، صص ۲۱-۲۲.
۱۰.ر. ک. زرین کوب، عبدالحسین، **دنباله جستجو در تصوف** ایران ، امیر کبیر، تهران،۱۳۶۲صص. ۱۵۰-۱۵۲ .
۱۱. ر.ک. **دوره زبان شناسی عمومی همانجا**، ۱۷۶-۱۸۲ و ضیمران، محمد، **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**، نشر قصه ، تهران، ۱۳۸۳، صص ۷۸-۱۱۸.
۱۲.از این میان ۱۱ غزل در بحر هزج و ز حافات آن که ۶ تای آنها در بحر هزج مثمن سالم است و ۵ غزل در بحر رمل مجنون و۴ غزل در بحر مضارع و ۳ تا در بحر رجز مثمن سالم و ۲ غزل در بحر خفیف و ۲ غزل دیگر در بحر مجتث و ۲ غزل در بحر سریع .
۱۳. دیوان سنایی، چاپ دکتر مظاهر مصفا ص ۳ مقدمه به نقل از موسیقی شعر ص ۱۵۲.

انوار :

مست از شراب عشق کن این عقل دور اندیش را — از تو گدایی می کند چیزی بده درویش را
ای نور ایمان روی تو وی جمله احسان خوی تو — ای کعبه جان کوی تو چیزی بده درویش را

مولوی :

ای نوش کرد نیش را بی خویش کن باخویش را — با خویش کن بی خویش راچیزی بده درویش را
تشریف ده عشاق را پرنور کن آفاق را — برزهر زن تریاق را چیزی بده درویش را

غزالیات شمس ۱۳/۱

قاسم انوار :

ای دل چو پیش آید غمی آن را فرج دان نه حرج — برخوان به بیش صابران کالصبرمفتاح الفرج

دیوان ، ۱۱۶

مولوی :

ای دل فرو رو در غمش کالصبر مفتاح الفرج — تا رو نماید مرحمش کالصبرمفتاح الفرج

غزلیات شمس ۳۰۱/۱

چون قصاید کمال خجندی ومثنوی تجنیسات کاتبی . رک . یار شاطر ، احسان ، **شعر فارسی در عهد شاهرخ ،** نیمه ی اول قرن نهم یا آغاز انحطاط در شعر فارسی، دانشگاه تهران ، ۱۳۳۴، ص ۱۷۷.

۱۵.جناس و اقسام آن :

کیشم همه عشق است و نیاید به صفت راست / تیری که مرا بر دل از آن **کیش** رسیده است / ۵۲

من **باز** سفید توام ای مقصد و مقصود / چشمم همه اوقات به دیدار تو **باز** است / ۵۷

ساقی، بیار باده، که تلخ است انتظار / چون من **خمار** می‌شوم از بهر من **خم آر**/ ۱۹۸

ساقیا مست خرابیم به ما جام می آر / پیش ما شیشهٔ **می‌آر** ولی عذر **میار** / ۱۹۷

انصاف و راه راست نبود این که واعظان / گفتند می **بدست** و گرفتند می **بدست** / ۳۴

تا ظن نباشدت که **شبه شبه** گوهرست / مقبول از آن شدیم که بس قابل آمدیم. / ۲۴۷

باده ام صاف است و مطرب صاف و ساقی صاف صاف / با سه صاف این چنین کس در نیاید در مصاف/ ۲۱۷

خشم اگر تیره شود صوفی ما طیره مشو / که دراین کاسه همان است که از خم پالوده /۱۶۵

واج آرایی:

ساقی مرا زباده ناب مغانه داد / درد درد داد ولی در میانه داد / ۱۲۳

دلم از شیوه شیرین تو شوری دارد / دیده از طلعت زیبای تو نوری دارد / ۱۲۸

بوصالت نرسد صخرهٔ صمّا هرگز / اگرش خاصیّت لعل بدخشان باشد / ۱۳۹

نه از خطاست که در ابروی تو چین باشد / تو نازنینی و ناز تو نازنین باشد / ۱۴۱

با زلف و رخت مست مدامیم شب و روز / ای ماه وفا پیشه و ای شاه دل‌افروز / ۲۰۹

فقر یعنی فنای صرف کند / نقد قلب تر اتمام عیار / ۱۹۹

هرکه قانون شفای خود می‌طلبد / از اشارت منش کار به کام است امروز /۲۱۰

با معرفت حسن تو معروف توان گشت / با نقد غمت مالک دینار توان بود. / ۱۷۵

۱۶.در نگارش بخش پایانی یعنی سطح زبانی و بلاغی و موسیقایی ، از کتاب‌های زیر بهره برده ام .

شفیعی کدکنی، محمد رضا ، **موسیقی شعر**،آگاه ، تهران ،۱۳۶۸.

Short, Mick, **The Language of poems, play and prose**, London, Logman, 1996.

منابع ومآخذ

- ابو زید،حامد نصر،(۱۳۸۰) **معنای متن :پژوهشی در علوم قرانی** ترجمه ی مرتضی کریمی نیا ، طرح نو، تهران.
- احمدی ، بابک ، (۱۳۷۲) **ساختار و تأویل متن** ، مرکز ، تهران.
- احمدی ، بابک ،(۱۳۸۰) **هایدگر و تاریخ هستی** ، مرکز ، تهران.
- انوار ،قاسم (۱۳۷۷) **کلیات** ،تصحیح استاد نفیسی، سنایی ، تهران.
- انوار ،قاسم (۱۳۷۴)**نقد وتصحیح دیوان** ، به کوشش حبیب الله عباسی ، پایان نامه ی دکتری،دانشگاه تهران
- پورنامداریان ، تقی، (۱۳۸۰)**در سایهٔ آفتاب**، شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی ، سخن، تهران.

– حاج سید جوادی ،کمال ،(۱۳۷۷) **یادگار نامه استاد دکتر خسرو فرشیدورد**، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران.

– رازی ،شمس قیس (۱۳۶۲) ، **المعجم فی معاییراشعار العجم**، تصحیح محمد قزوینی، به کوشش محمد تقی مدرس رضوی ، زوار ، تهران.

– زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۲) **جستجو در تصوف**، امیر کبیر، تهران.

– زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۶) **سیری در شعر فارسی**، زرین ، تهران.

– ساپیر ، ادوارد (۱۳۷۶) **زبان**، در آمدی بر مطالعه ی سخن گفتن ، ترجمه ی علی محمد حق شناس ، سروش ، تهران.

– سمرقندی، کمال‌الدین عبدالرزاق،(۱۹۴۶) **مطلع سعدین و مجمع بحرین** . به اهتمام محمد شفیع، لاهور.

– سوسور ، فردینان دو ، (۱۳۷۸) **دورهٔ زبان‌شناسی عمومی**، هرمس، تهران.

– شفیعی کدکنی محمد رضا (۱۳۶۸) **موسیقی شعر**،آگاه ، تهران.

– شفیعی کدکنی محمد رضا (۱۳۷۶) **آئینه ای برای صدا ها**،سخن ، تهران.

– شمیسا، سیروس (۱۳۷۲)**کلیات سبک شناسی**،فردوس، تهران.

– صفوی، کورش، (۱۳۷۴) **از زبان شناسی به ادبیات**، نظم ،چشمه، تهران.

– صفوی، کورش، (۱۳۸۰) **از زبان شناسی به ادبیات**،شعر، سوره ،تهران.

– ضیمران، محمد، (۱۳۸۳) **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**، نشر قصه ، تهران.

– مرتضوی ، منوچهر، (۱۳۷۹) ***مسائل عصر ایلخانی***، آگاه ، تهران.

– منزوی، احمد،(۱۳۵۰) **فهرست نسخ‌های خطی فارسی**، مؤسسهٔ فرهنگی منطقه‌یی ، تهران، جلد سوم.

– مولوی، جلال الدین محمد(۱۳۶۳) ، **کلیات شمس** ،تصحیح فروزانفر، امیرکبیر ، تهران.

– یار شاطر ، احسان ،(۱۳۳۴) **شعر فارسی در عهد شاهرخ** ، نیمه ی اول قرن نهم یا آغار انحطاط در شعر فارسی، دانشگاه تهران.

– یوسف عوده ، امین ،(۲۰۰۱) **تجلیات الشعر الصوفی** ، قراءه فی الاحوال والمقامات ، المؤسسه العربیه للدراسات والنشر، بیروت.

– یوشیج ،نیما (۱۳۶۸) **در باره شعر وشاعری** به کوشش سیروس طاهباز ، دفترهای زمانه.

-Short, Mick, **The Language of poems, play and prose,** London, Logman, 1996.

-Johnson, Barbara **, The Critical difference**, Baltimor, 1981.

بررسی فعل از جهات مختلف در ظفرنامه شرف الدّین علی یزدی

دکتر محمود عباسی*

چکیــده

در این مقاله فعل از جهات زیرمورد بررسی قرار گرفته است:

الف : ساختمان افعال ، در ظفرنامه فعل از جهت ساختمان به پنج نوع ساده ، مرکّب ، پیشوندی ، پیشوندی مرکّب و گروه فعلی تقسیم شده است ، تعداد افعال ساده نسبت به مرکّب کم است،بعضی از افعال امروزه متروک شده اند مثل تالاندن (غارت کردن) ، سگالیدن ، شکفانیدن ، غارتیدن و .. :پیشوندهای فعلی عبارتند از : باز ، بر، د ، فرو و فرود .

ب: زمان افعال ، افعالی که در ظفرنامه به کار رفته ، عبارتند از ماضی مطلق (دوگونه) ، ماضی استمراری (دوگونه) ماضی استمراری کامل ، ماضی بعید ، ماضی التزامی ،مضارع اخباری ، التزامی ، مجردو مستقبل (هر کدام یک گونه)

ج: افعال وصفی ، یکی از ویژگیهای بارز ظفر نامه کاربرد فراوان فعل وصفی است، در هیچ صفحه ای از کتاب نیست که در آن چندین فعل وصفی به کار نرفته باشد، فعلهای وصفی معادلند با ماضی مطلق ، ماضی استمراری ، ماضی نقلی ، مضارع مجرد، مضارع اخباری ، مضارع التزامی و فعل امر .

د: فعل های آغازی ، در ظفر نامه فعلهای آغازی عبارتند از : آغازیدن،آغاز نهادن و گرفتن .

ه: افعال تابع پذیر عبارتند از : بایستن و توانستن. فعل بعد از آنهابجز یک مورد به صورت مصدر مرخّم آمده است.

و: افعال تمییزی: افعال تمییزی عبارتند از : انگاشتن ، برانگیختن، دانستن ، ساختن، شمردن ، شناختن، گفتن ، نمودن و یافتن .

ز: افعال متمّم پذیر:در ظفر نامه افعال متمم پذیر با حروف اضافه :از، با ، به ، بر ، آمده است، بعضی از افعال متمّم آنها با دو حرف اضافه آمده و هر حرف اضافه معنای فعل را تغییر داده است مثل پرداختن به چیزی و پرداختن از چیزی.

ح:افعال سببی : افعال سببی در ظفر نامه عبارتند از : پوشانیدن ، چشانیدن ، خورانیدن، شنوانیدن .

ط:جایگاه نحوی فعل : فعل در آخر جمله قرار گرفته امّا بندرت قبل از متمّم نیز آمده است.

واژهای کلیدی: ساختمان فعل ،افعال وصفی ،افعال آغازی ،افعال تمییزی ،ظفرنامه شرف الدین یزدی.

---

*استاد یار ، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه سیستان وبلوچستان.

مقدمه

یکی از کارهای ضروری برای هر زبانی ، تاریخ آن زبان است ، تاریخ زبان یا دستور تاریخی ، تغییرات و تحولاتی را که در زبان ، درگذر زمان و در طول تاریخ ایجاد شده ، مطالعه می کند و قواعد و قوانین حاکم بر آن تغییرات و تحوّلات را به دست می دهد .

برای اینکه بتوانیم دستور تاریخی ای جامع و مانع بنویسیم،نیاز به بررسی تمامی متون زبان فارسی از دیدگاه دستوری داریم تا از این طریق به کشف قواعد زبان و کیفیّت تحوّل و تطوّر آن پی ببریم، البتّه استادانی گرانقدر همچون دکتر محمد معین[۱] ، دکتر محمود شفیعی[۲] ، عبدالرحیم همایونفرّخ[۳] ، دکتر خلیل خطیب رهبر[۴] ، دکتر خسرو فرشید ورد[۵]، دکتر محسن ابوالقاسمی[۶] و دیگران ، در این زمینه تحقیقات بسیار مهمی انجام داده اند بویژه شادروان دکتر پرویز ناتل خانلری که متون زبان فارسی را تا دوره مغول بررسی کرده و به کشف قواعد زبان و کیفیّت تحوّل آن تا قرن هفتم موفّق شده اند و آقای دکتر حسن احمدی گیوی که مقوله دستوری فعل را از زمان گذشته تا حال مورد بررسی قرار داده اند و کتاب با ارزش **دستور تاریخی فعل**[۷] را نوشته اند ، امّا همچنانکه گفتیم برای اینکه دستور تاریخیِ جامع و مانعی تدوین شود ، باید تمامی آثار(خصوصاً آثار درجه اوّل و بالاخص متون نثر که زبان هنجار است) ، بطور شایسته و بایسته از دیدگاه دستور همزمانی یا توصیفی مورد بررسی قرار گیرند و ویژگیهای دستوری آنها کشف شوند. نگارنده برای اینکه سهم کوچکی در این کار داشته باشد ، **ظفر نامهٔ مولانا شرف الدین علی یزدی**[۸] را که یکی از کتب مهمّ تاریخی و ادبی ما در دوره تیموری است، **از جهت دستوری** مورد تحقیق قرار داده است . مقالهٔ حاضر بخشی از این تحقیق است که به اختصار تقدیم حضور خوانندگان محترم می شود.

ساختمان افعال

فعل در ظفرنامه از جهت ساختمان بر۵ نوع است:

۱ - ساده ۲- پیشوندی ۳- مرکّب ۴- پیشوندی مرکّب ۵- گروه فعلی

۱- فعل‌های ساده

فعل‌های ساده، فعلهایی است که تنها از یک عنصر فعلی تشکیل شده است.

در ظفرنامه یزدی و به طور کلی در زبان فارسی تعداد افعال ساده نسبت به مرکب بسیار کم است. شادروان دکتر خانلری تعداد افعال مهجور یا متروک را ۱۷۱ و افعال متداول را ۲۷۷ فعل ذکر کرده است[۹].

دکتر علی اشرف صادقی تعداد افعال ساده را چه آنهایی که مهجور یا متروک هست و چه آنهایی که متداول هست حدود ۷۵۰ فعل دانسته است[۱۰] ، دکتر باطنی بالاترین رقم افعال سادهٔ متداول در گفتار و نوشتار امروز را ۱۱۵ فعل دانسته است[۱۱].

این ارقام در مقایسه با زبانهای انگلیسی و فرانسوی رقم بسیار کوچکی است، تعداد افعال زبان فرانسه را حدود ۴۱۶۰ دانسته‌اند و تعداد افعال زبان انگلیسی از این رقم نیز به مراتب بیشتر است، « علت این امر، چیزی جز این نیست که فارسی دری از آغاز، گرایش به ساختن فعل ساده نداشته و ساختن فعل مرکب گرایش مسلط زبان فارسی بوده است[۱۲] . در ظفرنامه تعداد افعال بسیط حدود ۱۴۰ فعل است. بعضی از این افعال امروزه کاربرد آنها کم یا متروک شده است.

الف: افعالی که کاربرد آنها امروزه کم یا متروک شده است:

آغازیدن:او را از گلبن آمال غنچهٔ اقبال شکفیدن گرفت و از چمن امانی نسیم شادمانی وزیدن آغازید[۱۳] ۵۸

افراختن : و در بهار به گلزار قرانور پرداختی و تابستان و خزان دور شهر هونک رایت توطن افراختی . ۲۹

یادآوری: امروزه به جای افراختن، برافراختن به کار می‌رود.

انگیختن = قرار دادن : او را شفیع انگیخت ۱۶۵

بایستن : بایستن امروزه بعنوان فعل شبه معین به کار می‌رود، در متون گذشته و از جمله ظفرنامه بعنوان فعل تام و معین به کار رفته است. و کار کشورستانی و جهانبانی چنانچه باید، انتظام نیابد. ۹۳

تافتن : تابیدن، تافتن مصدر اصلی است، وتابیدن مصدر جعلی که از بن مضارع با تکواژ ـِیدن ساخته شده است. - چون آفتاب طلوع کند بر چشمهای ایشان خواهد تافت ۲۶.

تالاندن= غارت و تاراج کردن : اهل و عیال ردیف کرده، مال و منال بتالاند. ۱۰۳

ترابیدن = تراویدن ، تراوش کردن، در این فعل، « ب » به مرور به « و » تبدیل شده چهرهٔ مصادقت و مصافات را به ناخن بدگمانی بخراشید چنانچه آثار آن از مجاری گفتار وکردارش می‌ترابید. ۴۱

جهانیدن ، جهانیدن متعدی « جهیدن » است، در ظفرنامه صورت لازم آن (جهیدن) به کار نرفته است.

- مرکب مبارزت در میدان مسابقت جهانیدند. ۷۰

دوانیدن ، دوانیدن متعدی « دویدن » است. لشکر منصور، ایشان را ... در کوچه‌های شهر دوانیدند. ۱۰۲

« دوانیدن، در مثال زیر بمعنی « حمله کردن » آمده است » :

- دولتشاه بخشی برسید و سپر در سر کشیده، از پی عورات بدوانید. ۱۰۵

دوزانیدن ،دوزانیدن متعدی سببیِ دوزیدن ،و دوزیدن مصدر دوم دوختن است که از بن مضارع با تکواژ ـِ یدن ساخته شده است.

و مجموع دوزندگان شهر را جمع آورده، قبای بسیار بدوزانیدند. ۵۶۰

ریزانیدن ، ریزانیدن متعدی سببی « ریختن » است که امروزه به کار نمی‌رود، ریختن دو وجهی است.

- و مانند باد خزان که برگ رزان ریزاند مخالفان را از بالای باره و سور به نشیب ماتم و ثبور انداختند. ۲۳۴

زیبیدن ، و امیر قزغن به ضبط مملکت و تدبیر امور ... بنوعی قیام نمود که آثار مفاخر او طراز تواریخ سلاطینِ رفیع مقدار زیبد.

ستدن ، کمان از دست او بستد و زه را پاره کرد. ۴۸

سزیدن ، چنان سزد که فیما بعد همان طریق سپرده شود. ۹۲

سگالیدن ، خواست که با نسبت حضرت صاحب قرانی غدری سگالد. ۴۳

شایستن،شایستن امروزه از صورت فعلی خارج گردیده و فقط بعنوان قید و به صورت « شاید » به کار می‌رود:

- چون مخدوم از خانه دور است خدمتکار نشاید که به خانه خود درآید. ۵۹

شکستن= شکست خوردن، شکست دادن، (لازم و متعدی)

- این محل که او اختیار کرده، لشکرش زود خواهد شکست(لازم). ۲۶

- مدت دو ماه در سمرقند توقف نمود تا سورت برودت هوا بشکست (متعدی). ۱۸۹

شکفانیدن = شکوفا شدن، بازشدن.
- عرصهٔ صحرا و دشت را به خون دشمنان،لاله گون گردانید و به سبزهٔ تیغ از نهال اقبال غنچهٔ فیروزی شکفانید. ۵۲۹

غارتیدن = غارت کردن : در ظفرنامه، غارت کردن نیز زیاد به کار رفته است.
- غوریان را گفت: این جماعت را بغارتید. ۲۸

غنودن ، همت عالی نهمتش در هیچ حال از توسیع دائره حکومت و تفسیح عرصهٔ مملکت شبی یا روزی غافل وذاهل نغنود و نیاسود. ۱۸

کوچانیدن = کوچ دادن، در ظفرنامه، کوچ دادن نیز به کار رفته است.
- و قضات و علما و صلحا را کوچانیده، به حصار فراه روانه داشتند. ۲۶۹

گریزانیدن ،گریزانیدن متعدی گریختن است که امروزه به کار نمی‌رود.
- و بر خواجه شیخ‌زاده حمله برده، او را بگریزانید. ۱۷۹

گسیختن : از شست تقدیر تیری به او رسید و کمال حیاتش را زه بقا بگسیخت. ۴۴۷

یارستن : توانستن ، آنجا هم توقف نیارستند کرد. ۱۳۴

ب : اکنون تمامی افعال ساده‌ای را که در ظفرنامه به کار رفته ، می‌آوریم و بخاطر محدودیت مقاله از آوردن نمونه مثال خودداری می‌کنیم:

آراستن ۴۵، آرمیدن ۶۳، آسودن ۶۲، آشامیدن ۴۷۲، آغازیدن ۵۸، آمدن ۲۶، در معنای «شدن۲۴» - در معنای « واقع شدن۱۵۲ » ۱۵۲، آموختن ۳۵، آوردن ۱۳۶. افتادن ۳۲، افراختن ۲۹، افروختن ۶۵، انباشتن ۱۷۷، انجامیدن ۴۷، انداختن ۲۹، اندوختن ۱۵۴، اندیشیدن ۲۱، انگاشتن ۱۹۳، انگیختن ۱۸۰، ایستادن ۳۶. باریدن ۲۰۶، بافتن ۲۶۵، بایستن ۹۳، بخشیدن ۱۳۶، بردن ۵۱، بودن ۲۳، بوسیدن ۲۰۱، بیختن ۴۹. پاشیدن ۱۱۱، پاییدن ۸۸، پرداختن ۲۹، پرسیدن ۱۳۷، پوشاندن ۱۶۸، پوشیدن ۱۷۸، پوییدن ۶۳، پیچیدن ۷۰، پیمودن ۸۶، پیوستن ۲۳. تابیدن ۳، تاختن ۴۸، تافتن ۵۵، تالاندن ۱۰۳، ترابیدن ۴۱، ترسیدن ۶۷، توانستن ۲۵. جَستن ۹۹، جُستن ۶۰، جنبانیدن ۹۷، جهانیدن۷۰. چشانیدن ۱۹۳، چشیدن ۱۹۳، چکیدن ۴۴۲، خراشیدن ۱۵۳. خواستن ۴۷.دیدن ۳۶، داشتن ۶۱، دانستن ۲۸، دریدن ۳۱۹، دمیدن ۴۰، دوزانیدن ۵۶۰، دوانیدن (= حمله کردن ۱۰۵ = فراری دادن ۱۰۲)، دویدن ۱۰۹، دیدن ۳۶. راندن ۳۱، رسانیدن ۴۷، رسیدن ۲۶، رفتن ۹۶، ریختن ۵۰، رهانیدن ۱۴۶، رهیدن ۱۴۶، ریزاندن ۲۳۴.زدن ۲۲، = برپا کردن ۳۳۱، زدودن ۱۵۶، زیبیدن ۱۸۷، زیستن ۴۷.ساختن ۲۶، سپردن ۹۸، ستدن ۴۸، سزیدن ۹۲، سفتن ۸۵، سگالیدن ۴۳، سنجیدن ۱۴۳، سوزانیدن ۵۳۵، سوختن ۶۵.شایستن ۵۹، شتافتن ۲۹، شستن ۱۷۲، شکستن ۱۸۹ لازم / ۱۲۵ متعدی ، شکفاندن ۱۵۶، شکفتن ۶۹، شماردن ۳۹، شمردن ۷۳، شناختن ۵۰، شنوانیدن ۱۹۳، شنودن ۳۲۹، شنیدن ۶۰. طلبیدن ۱۱۴، غارتیدن ۲۸، غنودن ۱۸، فرستادن ۳۲، فرسودن ۲۵۶، فرمودن ۲۶، فشردن ۳۴، کاشتن ۲۴۲، کشتن ۵۹، کشیدن ۲۶، کشانیدن ۲۲۳، کوچانیدن ۴۴، کوشیدن ۲۶، گذاشتن ۱۱۴، گذرانیدن ۴۴، گذشتن ۱۲۳، گردیدن ۴۳، گرفتن ۲۸، تنگ شدن ۶۹، گریختن ۳۱، گریزانیدن ۱۷۹، گستردن ۹۵، گستریدن ۱۲۳، گسستن ۱۱۱، گسیختن ۴۴۷، گشتن ۴۱، گشودن ۶۸، گفتن ۲۴، گماشتن ۸۶، لرزیدن ۲۹۲، ماندن ۴۸، بمعنای « شدن » ۳۳، نشاندن

(متعدی نشستن)۲۲، بمعنای « کاشتن » ۱۵۶، نشستن ۲۹، نگاشتن ۳۱، نمودن: به نظر آمدن ۳۶ ، نشان دادن ۱۲۶، نواختن: به صدا در آوردن ۴۵ /مورد نوازش قرار دادن ۵۵۶،نهادن ۱۱۹.وزیدن ۱۱۱،یارستن ۱۳۴،یافتن ۹۳ .

فعل های مرکّب

همچنانکه در قسمت فعل های ساده گفتیم ، تعداد فعلهای مرکّب نسبت به افعال ساده بسیار زیاد است ، و فارسی دری از آغاز گرایش زیادی به ساختن فعلهای مرکّب داشته و روز بروز بر تعداد این افعال افزوده شده است چنانکه در فارسی امروز تقریباً برای هر مفهوم جدیدی از **افعال مرکّب** استفاده می شود ، مثل ماشین کردن، ویزیت کردن ، دوبله کردن ، تایپ کردن ، گریپاژ کردن ، بالانس کردن ، رگلاژ کردن ، تأمل کردن ، تجاهل کردن، تلفن کردن ، اسکی کردن ، استارت زدن ، تلفن زدن ، واکس زدن ، فکس زدن ، تلگراف زدن ، ایمیل زدن ، جیغ زدن ، چاک زدن ، انگ‌زدن، پشتک زدن ، نیرنگ زدن ، چنگ زدن ، طفره رفتن ، رژه رفتن ، خواب رفتن و امثال اینها.

آقای علاءالدین طباطبائی علت عمده گرایش به افعال مرکّب را در دو چیز می دانند ، ایشان مـی نویـسند: «مهمترین تفاوتی که میان فعل بسیط و مرکب وجود دارد این است کـه فعـل بـسیط واحـد صـرفی اسـت و فعـل مرکب واحدی است نحوی ، از خصوصیات واحدهای نحوی یکی این است که می توان در میـان اجزایـشان عناصـر دیگری گنجاند، حال آنکه این کار در مورد واحدهای صرفی امکان پذیر نیست ، برای مثال کلمـه « اندیـشیدم » را در نظر می گیریم ، این کلمه از سه تکواژ تشکیل شده است : « اندیش + ـِید + ـَم » چنانکه مـی بینـیم در میـان این سه تکواژ هیچ واژه یا وند دیگری نمی توان گنجاند ، اما عبارت « فکر کـردم » کـه فعـل مرکّـب اسـت چنـین وضعیتی ندارد و می توان در بین جزء اسمی و فعلی آن عنصر دیگری گنجاند : فکـر بکـری کـردم / عجـب فکـری کردم. این خصوصیت به فعل مرکّب نرمش خاصی می بخشد و موجب می شود در جملات خوش بنشیند .

تفاوت دیگری که میان فعل بسیط و مرکّب وجود دارد این است که فعل مرکب شفافتر است به ایـن دلیـل که فعل بسیط در آغاز معلوم نیست لازم است یا متعدّی ، برای مثال کلمه « ضبطید » ... هم می تواند به معنـای « ضبط کردن » باشد و هم « ضبط شدن » اما در فعل مرکب به اختیار گویشور است که کدام فعلِ « همکـرد » را نتخاب کند تا معنای مورد نظر خود را برساند ، برای مثال با صفت خوشحال سه فعل مرکـب مـی تـوان سـاخت : خوشحال کردن (متعدّی) ،خوشحال شدن (لازم) ، خوشحال بودن (ایستا)»[۱۴] .

در ظفرنامه ، تعداد افعال مرکب حدود ۵۰۰ فعل است.

افعال مرکّب از یک عنصر غیر فعلی و یک عنصر فعلی تشکیل شده است ، عنصرغیر فعلی را آقای دکتر فرشید ورد **فعلیار**[۱۵]، و عنصر فعلی را مرحوم دکتر خانلری « **همکرد** »[۱۶] نامیده اند .

فعلیارها در ظفرنامه از نظر طبقهٔ دستوری **اسم** یا **صفت** یا **قید** هستند.

۱. **اسم‌ها از نظر دستوری به گونه‌های زیر تقسیم می‌شوند :**

الف: ترکیب عطفی: گفت و گوی کردن، زیر و زبر گردانیدن، آمد و شد نمودن.

ب: اسم مصدر: کوشش فرمودن، خویشتن‌داری کردن، آسایش دادن، ستایش نمودن.

ج: اسم فارسی: بار آوردن، سوگند دادن، دست دادن، سر کشیدن، روی نمودن.

د: اسم‌های ترکی، ترکی- مغولی: تغار دادن، طوی دادن، ایلغار فرمودن، قرلتای کردن.

و: مصادر عربی: مصادر عربی، خصوصاً ثلاثی مزید از بسامد بسیار بالایی برخوردارند و با بیشتر همکردها خصوصاً همکرد « کردن » ساخته می‌شوند، مثل: استماع افتادن، اختصاص بخشیدن، تراکم پذیرفتن، محاصره دادن، توقف کردن، صدور یافتن.

مصادر عربی به جای اسم به کار می‌روند.

۲. صفت‌ها از جهت معنا، فاعلی یا مفعولی یا مطلق هستند:

الف: فاعلی، مثل روان ساختن، غالب گردانیدن، ز اهل گردانیدن.

ب: مفعولی، مثل پراکنده گردانیدن، مقبول افتادن، منوّر ساختن.

ج: مطلق، سرخ کردن ، پنهان داشتن ،تازه داشتن.

۳.قید ها مثل بیرون آوردن، پیش گرفتن، فرود آمدن.

یادآوری: در ظفرنامه، قید بعنوان فعلیار بسیار کم به کار رفته است.

همکردها در تاریخ ظفرنامه به ترتیب بسامد عبارتند از کردن ۱۳۶ مورد، نمودن ۸۹ مورد، فرمودن ۵۶ مورد، دادن ۳۲ مورد، یافتن ۳۰ مورد، داشتن ۲۰ مورد، گردانیدن ۱۹ مورد، آوردن ۱۳ مورد، ساختن و نهادن ۱۱ مورد، زدن ۹ مورد، پذیرفتن ۸ مورد، کشیدن و گرفتن ۷ مورد، بردن ۶ مورد، جُستن ۵ مورد، بستن، خوردن و طلبیدن ۴ مورد، افتادن و بخشیدن ۳ مورد، آمدن،انداختن، تافتن و یازیدن ۲ مورد، آویختن، پیوستن، تاختن، جَستن، خواندن، رسانیدن، رفتن، شکستن، فرستادن، کشاندن و گشودن هر کدام ۱ مورد.

از همکردهای فوق، **«نمودن»** و **«ساختن»** در اکثر موارد معادل **«کردن »** است؛ **«فرمودن»** در بعضی موارد معادل **«دادن»** است؛ **«طلبیدن»** در تمام موارد معادل **«خواستن»** است، **«خواستن»** در ظفرنامه بعنوان همکرد به کار نرفته است. **«گفتن»** بعنوان همکرد در ظفرنامه به کار نرفته و به جای آن **پیوستن** و **کردن** به کار رفته است. مثل سخن کردن، سخن پیوستن.

«خوردن» بعنوان همکرد با **«دوچار»** به کار رفته و فعل مرکب **«دوچار خوردن»** را ساخته است، **«دوچار خوردن»** چندین بار در ظفرنامه به کار رفته است، امروزه **«دچار کردن»** به کار می‌رود.

فهرست افعال مرکّب در ظفرنامه:

فهرست بر اساس عنصر فعلی است.

آوردن : بار ـ ۵۲، بیرون ـ ۵۲، پای ـ ۶۵، پناه ـ ۹۳، پیش ـ ۷۶، تاخت ـ ۴۷، جمع ـ ۳۱، حمله ـ ۸۱، روی ـ ۲۳، شبیخون ـ ۱۲۱، فراهم ـ ۴۳، گرد ـ ۳۳. آویختن : دست ـ ۱۶۵. آمدن : بیرون ـ ۲۴، پیش ـ ۹۷. افتادن: اتفاق ـ ۱۸، استماع ـ ۶۰. مقبول ـ ۴۵. انداختن : آوازه ـ (شایع کردن) ۹۶، سایه ۳۷. بخشیدن : اختصاص ـ ۴۵، انتظام ـ ۱۱۰. نصرت ـ ۲۱۸. بستن: آذین ـ ۷۰، احرام ـ ۲۷، عهد ـ ۸۹، کمر ـ ۴۴، نقش ـ ۹۶ . بردن : پناه ـ ۱۹۶، جان ـ ۸۰، حمله ـ ۱۷۰، راه ـ ۳۴، شبیخون ـ ۹۸، گمان ـ ۱۲۲ . پذیرفتن : اختلال ـ ۷۳، اشتداد ـ ۳۵۶، انهدام ـ ۵۵. تراکم ـ ۲۴، تسکین ـ ۲۰۶، روشنایی ـ ۷۳، مومیایی ـ ۷۳، نقصان ـ ۲۸. پیوستن : سخن ـ (= سخن گفتن) ۲۲۴. تاختن : بیرون ـ ۲۸۱. تافتن : روی تافتن ۴۸، عنان ـ ۶۳. جُستن : آرام ـ ۵۹، پناه ـ ۱۷۹، تقرّب ـ ۱۹۰، توسل ـ ۷۸، قرار ـ ۵۹. جَستن: بیرون جَستن ۱۰۲.

خواندن : پیش خواندن ۸۰ . خوردن : تیر ـ ۲۰۴، دوچار ـ (روبرو شدن) ۵۹، سوگند ـ ۹۳، غم ـ ۶۹. دادن : آسایش دادن ۱۱۶، آگاهی ـ ۴۳، آگهی ـ ۳۹، آواز ـ ۲۱۸، استماعت ـ ۳۶، پرواز ـ ۲۹، پرورش ـ ۴۶، پشت ـ (برگشتن عقب نشینی کردن) ۸۱، پیغام ـ ۹۲، تساعی ـ ۵۰، تغار ـ ۲۰۸، جلوه ـ ۶۴، خبر ـ ۵۹، داد ـ ۸۴، دست ـ به (اتفاق افتادن) ، دشنام ـ ۲۱۷، دل ـ (جرأت دادن) ۱۱۶، راه ـ ۴۱، رخصت ـ ۷۵، رضا ـ ۹۳، سوگند ـ ۱۵۲ متعدی، طوی ـ ۱۲۰، فرمان ـ ۱۷۷، کوچ ـ ۲۱۳، گشاد ـ (پرواز دادن، رها کردن تیراز کمان) ۷۸، مثال ـ ۱۸۲، محاصره ـ ۲۴۳، منادی ـ ۲۳۵، نشان ـ ۷۱، نوید ـ ۲۸، وعده ـ ۲۳۹، هزیمت ـ ۶۱. داشتن : ارزانی ـ ۲۸، اعتماد ـ بر ۸۸، امید ۱۲۰، پنهان ـ ۱۵۲، تازه ـ ۵۱، تسلط ـ ۲۳، تعلق ـ ۱۲۰، چشم ـ ۱۵۵، شعف ـ ۳۱، طلب (فراخواندن) ۲۱، عرضه- ۲۰، عزم ـ ۹۶، قدرت ـ ۲۸، گرامی ـ ۳۶، مبذول ـ ۳۷. محبوس ـ ۱۱۰، مرتب ـ ۲۹، مرعی- ۸۳، مصلحت ـ ۴۷، نگاه ـ ۱۰۴. رسانیدن : آزار ـ ۲۳۵. رفتن : پیش ـ به۲۷. زدن : آتش ـ ۱۱۰، چرخ ـ ۵۸، دست ـ ۵۱، دم ـ ۱۳۰ رقم ـ ۹۶(نوشتن) ، زبانه ـ (شعله کشیدن) ۸۳، زانو ـ ۱۱۸، سکه ـ ۳۰۰، شانه، ۶۴. ساختن :خراب ـ ۲۳۱، روان ـ ۲۵، سرافراز- ۲۱۳، سوار ـ ۴۹، مجوف ـ ۲۶۳، مرتب ـ ۵۱، مقرر- ۵۷، منور ـ ۶۸، مؤکّد ـ ۶۸، نیست ـ ۸۳، ویران ـ ۲۱۹. شکستن :پیمان ـ ۱۴۴. طلبیدن: اجازت - ۴۶۶، امان ـ ۴۵، رخصت ـ ۱۷۴، مدد ـ ۳۷ . فرستادن : بیرون ـ ۲۸، فرمودن : اجازه - ۹۷، اختیار ـ (برگزیدن) ۹۴، ارزانی ـ۴۵، ارسال ـ ۱۸۴، استحسان ـ ۳۶، استمالت ـ ۹۳، اشارت ـ ۱۰۶، اصغا ـ ۳۳۷، التفات ـ ۱۸، امر ـ ۲۶، اندیشه ـ ۱۰۷، ایلغار ۳۳۶، تحریض ـ ۲۳۰، تجاوز ـ ۸۱، تربیت ـ ۱۱۳، ترجیح ـ ۲۰۲، تسخیر- ۲۲۷، تسلی ـ ۱۳۸، تسکین ـ ۳۶، تشحید ـ ۲۴۴، تشریف ـ ۲۴۷، تعبیه ـ ۴۹، تعیین ـ ۷۷، تفویض ـ ۲۷۵، تکامشی ـ ۳۴۶، تلقی ـ ۱۶۶، جزم ـ ۲۲۷، جواب ۸۲، خلاص ـ ۲۱۳، خواستاری ـ ۱۲۰، روان ـ ۲۶۳، سؤال ـ ۵۸، عبور ـ ۷۲، عفو ـ ۲۵۷، عنایت ـ ۱۵۶، فرمان ـ ۶۷، قشلاق ـ ۲۸۶، کرامت ـ ۶۹، کفایت ـ ۱۷۴، کوشش ـ ۱۹۸، گردآوری ـ ۸۳، مبالغه ـ ۸۹ (مبالغه کردن) مراجعت ـ ۵۱، مراعات ـ ۷۵، مشاهده ـ ۴۷، مشورت ـ ۴۸۷،معاودت ـ ۲۸، مفوّض ـ ۴۶، نامزد ـ ۱۵۵، نزول ـ ۱۹۶، نصب ـ ۴۵، نصیحت ـ ۶۳، نوازش ـ ۴۱۹، نهضت ـ ۲۳۹. کردن :آغاز ـ ۸۹، آهنگ ـ ۲۹، ابا ـ ۱۷۴، اتفاق ـ ۲۸؟ احاطه ـ ۹۸، احتراز ـ ۱۰۵، احتیاط ـ ۲۶، اختیار ـ ۳۸، ادا ـ (بیان کردن)۴۵۴، استشمام ـ ۳۶، استماع ـ ۵۷، استوار ـ ۵۵، اشارت ـ ۲۳، اظهار ـ ۴۲، اعزاز ـ ۱۶۴، اعلام ـ ۶۰، اقامت ـ ۴۰، اندیشه ـ۵۳، ایلغار ـ ۷۲، ایوار ـ ۱۱۹، بازخواست ـ ۲۹، بدل ـ ۱۱۳، برابر ـ ۲۵، برابری ـ ۶۶، بنا ـ ۹۳، بند ـ ۵۱، پاره ـ ۲۲۰، پمختم ـ ۵۰، پیش کش ـ ۱۹۰، تأمل ـ ۴۵۴، تاخت ـ ۲۴، تحریر ـ (نوشتن) ۷۰، تحریض ـ ۲۶، ترخان ـ ۱۷۷، ترتیب ـ ۳۵۳، تسخیر ـ ۲۹، تسلیم ـ ۲۴. تعیین ـ ۲۰۵، تقریر ـ ۱۰۳، تکلیف ـ ۱۱۵، تلاش ـ ۳۲، تمکین ـ ۱۲۹، تمهید ـ ۱۵۲، تنگ ـ ۱۱۸، توفیق ـ ۲۲۳، توقف ـ ۲۵، توکل ـ ۹۷، تیرباران ـ ۶۱، تیز ـ ۱۲۳، جدا ـ ۳۲، جده ـ ۷۸، جزم ـ ۴۱، جمع ـ ۲۵، خدمت ـ ۲۷، خراب ـ ۱۸۱، خروج ـ ۲۲۵، خلاص ـ ۱۲۲، خوار ـ ۱۰۰، خویشتن‌داری ـ ۳۵، داغ ـ ۱۵۰، درخواست ـ ۱۵۲، دستگیر ـ ۱۰۰، دستگیری ـ ۱۵۶، دعوی ـ ۲۵، دفع ـ ۴۳، دفن ـ ۳۰، دلالت ـ ۲۶، راهنمایی ـ ۲۹۸، روان ـ ۱۰۶، روانه ـ ۶۰، رها ـ ۵۲، سازکاری ـ ۱۱۹، سخن ـ (سخن گفتن) ۱۷۲، سربازی ـ ۲۷۳، سرخ ـ ۱۵۰، سرزنش ـ ۵۲، سوراخ ـ ۴۶۳، سنقار ـ ۲۲، سیاه ـ ۸۶، شبگیر ـ ۶۷، شکایت ـ ۲۴، صید ـ ۲۹، طلب ـ ۲۹، طلوع ـ ۲۶، عبور ـ ۴۲، عذرخواهی ـ ۵۲، عرضه داشت ـ ۵۵، عزم ـ ۲۱، عزیمت ـ ۸۴، عمارت ـ ۱۵۵، عهد ـ ۱۵۱، غارت ـ ۴۵، غزا ـ ۵۵۶، قبول ـ ۵۹، قرلتای ـ ۷۳. قشلاق ـ ۲۱۳، قصد ـ ۲۸،قمارمشی ـ ۷۲، کسب ـ ۵۱، کمین ـ ۶۰، کوچ ـ ۳۷، گفت و گوی ـ ۱۲۶، گردآوری ـ ۳۲۵، مبالغه ـ ۱۲۳، محاصره ـ ۱۷۹، محبوس ـ ۲۹، مخالفت ـ ۴۴، مراجعت ـ ۳۴۱، مرصّع ـ ۱۵۷، مسخر ـ ۱۷۴، مشاهده ـ ۱۵۲،

مشورت ـ ۷۳، معاونت ـ ۱۳۷، معلوم ـ ۵۸ ، مقابله ـ ۶۹، مقرر ـ ۳۲، ملازم ـ ۵۱، ملاقات ـ ۳۶، میل ـ ۶۳، نامزد ـ ۴۵، نثار ـ ۲۷۵، نزول ـ ۲۶، نصب ـ ۲۸، نصیحت ـ ۵۹، نظاره ـ ۳۷۷، نقل ـ ۱۱۷، نکامشی ـ ۶۶، نگامشی ـ ۱۱۶، نگاه ـ ۱۹۱، نگهبانی ـ ۱۹۲، وداع ـ ۲۲۹، وعده ـ ۲۸، وفا ـ ۱۱۷، هجوم ـ ۱۲۴، همراه ـ ۵۰، یاوری ـ ۶۶ .پای کشاندن در ۱۵۶ .انتظار کشیدن ۴۳ انتقام ـ از ۲۲۸. پشیمان ـ ۱۴۲. رقم ـ ۲۳۵ .لشکر ـ ۲۴ برغو ـ ۹۹ گرداندن : روانه ـ ۸۰ .گردانیدن : پراکنده ـ ۴۴ ، زاهل ـ ۶۲، زیر و زبر ـ ۱۹۷، سرافراز ـ ۲، تهیه ـ ۲۹، غارت ـ ۳۲۹، غالب ـ ۱۲۰، گرامی ـ ۱۲۰، متفرق ـ ۴۸، محبوس ـ ۲۱۴، محظوظ ـ ۲۷۴، مخصوص ـ ۲۸، مقید ـ (بند کردن) ۱۰۰، منوط ـ ۲ ، مؤکد ـ۱۴۲، مؤید ـ ۱۷۴، موسوم ـ ۱۴۹، موشح ـ ۱۱۴، هلاک ـ ۱۴۲. گرفتن:بالا ـ ۲۳۴، برده ـ ۱۲۲، پیش ـ ۸۹، تعلق ـ ۳ ، غنیمت ـ ۴۷۱، کنار ـ ۵۸، قرار ـ ۱۳۹،گشادن :دست ۵۰، زبان ـ ۱۹۱.قدم گشودن در ۱۸۸ .نمودن :آزمایش ـ ۴۶، آمد و شد ـ ۱۲۶، اتفاق ـ ۲۸، اجابت ـ ۱۸، احاطه ـ ۳،۴۲، احتیاط ـ ۱۵۲، استعمال ـ ۵۵، استفسار ـ ۱۳۹، استقبال ـ ۹۷، استمالت ـ ۱۰۶، استمداد ـ ۶۸. اشتغال ـ ۱۷۳، امرار ـ ۸۹، اصغا ـ ۴۵، اعتماد ـ ۳۱۵، اقامت ـ ۸۲، اقدام ـ ۳۰، التفات ـ ۳۰۸، التماس ـ ۷۵، امتثال ـ ۴۳۹، انتهاز ـ ۲۹، بنا ـ ۸۵، تأمل ـ ۸۸، تجاوز (گذاشتن از) ۳۵، تحریض ـ ۲۹۸، تحریک ـ ۸۴، تحقیق ـ ۶۱، تخلّف ـ ۹۲، تردّد ـ ۴۵۶، ترقی ـ ۱۵۸، تصرف ـ ۱۲۰، تفحص ـ ۳۷۰، تعلّل ـ ۳۱۱، تفرّس ـ ۲۸، تقاعد ـ ۵۸، تقبل ـ ۵۵، تلقی ـ ۲۸، توجه ـ ۱۵۱، توقف ـ ۵۷، جزم ـ ۲۰، جسارت ـ ۲۴، جلادت ـ ۴۹۵،حمل- ۱۸ حمایت ـ ۱۵۶، درنگ ـ ۳۵۵، دستبرد ـ ۲۷، دعوت ـ ۳۱۵، رجوع ـ ۷۵، رحلت ـ ۲۶۰، رعایت ـ ۶۹، رو ـ ۲۶، روی ـ ۵۸، ستایش ـ ۳۶، سرزنش ـ۶۳، سعی ـ ۱۲۵، ضبط ـ ۲۷، طلب ـ ۱۰۶، طلوع ـ ۸۶، طیران ـ ۳۱، عاری ـ ۲۴۴، عبور ـ ۲۵، عذرخواهی ـ ۵۲، عروج ـ ۲۲۵، غارت ـ ۴۱۸، غیبت ۹۰، قسمت ـ ۲۵۸، قناعت ـ ۱۱۴، قیام ـ ۱۷۳، کرامت ـ ۲۹۷، کفایت ـ ۹۵۰، کوشش ـ ۶۴، مبادرت ـ ۳۳، مبالغت ـ ۱۱۲، مبالغه ـ ۵۲، محافظت ـ ۴۳، مخالفت ـ ۶۰، مددکاری ـ ۱۳۱، مراجعت ـ ۵۳، مشاورت ـ ۹۵، مشاهده ـ ۳۶، مطالعه ـ ۲۳۲، معاودت ـ ۲۴، منع ـ ۵۰، موافقت ـ ۷۲، نصیحت ـ ۳۵۲، نگامشی ـ ۱۳۹، نقل ـ ۳۰، نهضت ـ ۱۹۶، وفا ـ ۱۲۰، هزیمت ـ ۱۰۹. منتظرنشستن ۶۲. نهادن :آغاز ـ ۳۶، بنیاد ـ ۳۶، بیرون ـ ۲۱۵، پای ـ ۴۱، بر ۵۱، ترجیح ـ ۲۲۰، تیغ ـ ۲۴، دل ـ ۱۴۳، روی ـ ۲۲، قدم ـ ۸۷ گردن ـ ۷۳، وقع ـ ۱۳۸.تعلّل ورزیدن ۲۲۸. یازیدن :جنگ ۱۳۴، دست ـ ۷۰. یافتن :آگاهی ـ ۵۹، استعاد ـ ۹۲، استقرار ـ ۳۸، استقلال ـ ۲۳، اشتداد ـ ۸۹، اشتعال ـ ۲۷، اطلاع ـ ۲۰۵، انتباه ـ ۶۹، انتشار ـ ۳۳، انتظام ـ ۵۹، انحراف ـ ۱۱۵، انخراط ـ ۹۰، امان ـ از ۱۴۰، تمکین ـ ۱۱۴، جریان ـ ۱۵۵، جلا ـ ۱۵۵، جز ـ ۸۹، خلاص ـ ۱۵۲، دست ـ ۴۴۱، راه ـ ۲۷، زینت ۷۰، صدور ـ ۸۳، ظفر ـ ۳۴۲، قرار ـ۲۱، گزند ـ ۳، گشاد ـ (رها شدن) ۳۷، مجال ـ۲۹، نفاذ ـ ۲۶۳، وفات ـ۳۱، وقوع ـ (اتفاق افتادن) ۲۹.

افعال پیشوندی

پیشوندهای فعلی در ظفرنامه عبارتند از: **باز، بر، در، فرو و فرود.**

اینک فهرست افعال پیشوندی در ظفرنامه:

فهرست بر اساس عنصر فعلی است.

باز : باز جستن ۱۵۸، باز داشتن ۵۱، باز دانستن (=دانستن) ۲۵. باز راندن ۱۵۲، باز رستن ۱۸۵، باز رهانیدن ۱۳۵، بازشناختن (= شناختن) ۸۶، باز گذاشتن ۴۷، باز گرفتن ۱۳۴. باز گردانیدن ۱۰۶. بازگشتن ۲۱، بازماندن ۲۱، باز نمودن ۶۹.

بر : برآراستن ۳۳، برآسودن ۱/۱۱۴، برآمدن ۱/۱۸، برآمیختن ۱۱۵، برافراختن ۱۰۱، برافراشتن ۳۱، برافروختن ۶۱،برفراختن۹۷،برانگیختن۷۱،برتافتن۶۴،برتافتن۶۴،برخاستن ۷۱، برداشتن(= انتخاب کردن) ۳۱، از بین بردن ۴۴، بررفتن ۱۵۴ (= رفتن)، برشدن ۱۵۶(= روشن شدن)، برکشیدن ۲۰۸(= بالا آوردن).برنشستن (سوار بر آسب شدن) ۵۵، برگزیدن ۱، برگشاندن ۲۱، برگشتن ۲۱، برگشودن ۱۲۰ (باز کردن).، برگماشتن ۵۱،

در : درآمدن ۴۱، درآوردن ۲۱، درآویختن ۶۷، درانداختن ۲۳۱، درپیوستن ۵۱، درتاختن ۲۸۰، درانداختن ۲۹۲، درربودن ۶۹، دررسیدن ۱۱۹(فرارسیدن)، درگذشتن (مُردن) ۱۹۹، دریافتن ۲۸.

فرو : فروآمدن ۲۶، فرو باریدن (= باریدن ۲۰۶) ۵۷، فرو بردن ۲۶، فروتاختن ۶۶، فروخواندن ۴۲، فرو رفتن ۷۵، فرو ریختن ۶۵، فرو کوفتن ۲۳، فرو گرفتن ۱۶۸، فرونشاندن (= خاموش کردن) ۱۲۵، فرو نشستن (= نشستن) ۲۰۶.

فرود : فرود آمدن ۲۶،

افعال پیشوندی مرکّب

ساختمان افعال پیشوندی مرکّب عبارتست از: اسم/ صفت + پیشوند + فعل

فهرست افعال پیشوندی مرکب در ظفرنامه: (یادآوری: فهرست بر اساس عنصر فعلی است.)

دمار بر آوردن ۳۲، سر فرو آوردن ۵۵، آوازه ... در انداختن ۱۲۴، طرح ... در انداختن ۲۳۵، عنان ... باز پیچیدن (صرف نظر کردن از ...) ۳۲، جنگ در پیوستن ۱۳۴، سخن در پیوستی ۵۹، روی برتافتن ۸۸، عنان برتافتن ۸۱، خط باز دادن ۳۵۳، دست باز داشتن ۴۸، دل برداشتن ۱۵۱، دست باز کشیدن ۲۵۰، دم در کشیدن ۲۱۸، حساب برگرفتن ۳۸۴، دست بر گشادن ۱۸۷، زبان برگشادن ۱۴۲، کمین برگشادن ۲۹.

گروه فعلی

ساختمان گروه فعلی بیشتر به دو صورت زیر آمده است:

الف:حرف اضافه +اسم +فعل ‌ ‌ ‌ ‌ **ب: حرف اضافه +اسم+حرف اضافه+فعل**

فهرست گروه فعلی در ظفرنامه:

یادآوری: فهرست بر اساس عنصری فعلی است.

به تنگ آمدن ۳۲، به زنهار آمدن ۴۰، به قتل آمدن ۲۴، به کار آمدن ۱۳۱، در حرکت آمدن ۱۷۸، به هم برآمدن ۶۶، از پا در آمدن ۴۸، از دست برآمدن ۱۵۶.به جای آوردن ۵۰، به دست آوردن ۱۴۴، به قتل آوردن ۲۴، در نظر آوردن ۵۵، از پای درآوردن ۱۰۱.به هم آویختن ۴۲، در یکدیگر آویختن ۱۱۵، به هم آمیختن ۶۲،به نفاذ انجامیدن ۲۵،به خاک هلاک انداختن ۵۶، به کنار انداختن ۴۳، در تعویض انداختن ۵۹، از کار افتادن ۷۹، به سر بردن ۳۰، جان به در بردن ۲۰۹، به اقامت پیوستن ۲۰۰، به ظهور پیوستن ۷، به نفاذ پیوستن ۴۳۸، از دست برخاستن ۱۸۸، از میان برخاستن ۱۲۹، از دست دادن ۴۲، به باد بردادن ۲۰۳، در میان داشتن ۲۷، از میان برداشتن ۲۲، به ادا رسانیدن ۶۴، به امضا رسانیدن ۳۵۹، به تقدیم رسانیدن ۵۸، به حکومت رسانیدن ۱۲۰، به عرض رسانیدن ۱۲۸، به ظهور رسانیدن ۳۵۹، به مصالحت رسانیدن ۲۷، به یاساق رسانیدن ۲۰۲، به هم رسیدن ۴۰، از جای رفتن ۶۵، از هم فرو ریختن ۶۱، دست از جان شستن ۵۶۰، در پی کردن (دنبال کردن) ۱۹۰، دندان تیز کردن ۳۶، سوگند یاد کردن ۱۲۸، پای بیرون نهادن ۳۵۸، در میان نهادن ۲۵.

زمان افعال در ظفرنامه

افعالی که در ظفرنامه آمده ، عبارتند از ماضی مطلق، استمراری، استمراری کامل، التزامی، مضارع اخباری، التزامی، مجرد و مستقبل.

ماضی مطلق به دو گونه آمده است، یکی گونه امروزی و دیگری با تکواژ « ب » در اوّل فعل اما غلبه با گونه امروزی است:

- به اتفاق بر سر امیرزاده عبدالله آمدند و جنگ کرده، او را براندند. ۳۱
- چون به خزار رسیدند، امیر موسی چنانچه عادت او بود، توهمی بی جایگاه بخود راه داده، پیمان بشکست و گریخته به جانب سمرقند بازگشت. ۱۴۴

ماضی استمراری نیز به دو گونه آمده است، یکی گونه امروزی و دیگری با تکواژ « ی » در آخر فعل که باز غلبه با گونه امروزی است: مثال:

- صاحب قران کامگار که همت بلندش در هر کار تا آنرا به منتهای مراد نرسانیدی نیارمیدی به مشورت امیرحسین با شیر بهرام ایلغار کرده در عقب روانه شد. ۷۲
- روزی وقتی چاشت در آن باب تاملی می‌نمود و در اثنای آن اندیشه خوابش در ربود. ۶۹
- و امیر بیان سلدوز مردی حکیم کم‌آزار بود اما به شرب مدام شعف تمام داشتی و مانند غنچه و لاله بی صراحی و پیاله روزگار نگذاشتی چنانچه در سالی هفته‌ای هشیار نبودی ....

ماضی استمراری کامل

از این نوع فعل فقط یکبار به کار رفته است:

- حضرت صاحب قران را در سفر و حضر پیوسته اعاظم ارباب عمایم ... ملازم می‌بوده‌اند. ۱۹

بقیه افعال به صورت امروزی به کار رفته است و بخاطر محدود بودن مقاله از آوردن نمونه مثال خودداری می‌کنیم.

افعال وصفی

یکی از ویژگی‌های بارز ظفرنامه کاربرد فراوان افعال وصفی است، در هیچ صفحه‌ای از کتاب نیست که در آن چندین فعل وصفی به کار نرفته باشد.

فعل وصفی، اسم مفعولی است که نقش فعل را باز می‌کند و با فعلی که بعد از آن می‌آید، همنشین می‌گردد[۱۷].

فعل وصفی، از نظر زمان معادل فعل همنشین است.

در ظفرنامه فعل یا افعال وصفی قبل از فعل همنشین آمده است. مثال:

- لشکر جانبین به هم رسیده، جنگی عظیم در پیوست. ۲۳
- اتفاق نموده‌اند که لشکرها جمع کرده، به سر خضر یوری روند. ۴۰

وقتی در جملات مرکّب همپایه یک فعل وصفی به کار رفته ، واو عطف بعد از فعل وصفی هرگز نیامده است امّا وقتی بیش از یک فعل وصفی به کار رفته ، بین دو فعل وصفی در بعضی جملات واو عطف آمده و در بعضی نیامده است:

- آن حضرت ایشان را بگذاشت و با دلاوران خویش مراجعت نموده و شبگیر کرده ، از آب کوهک بگذشت. ۱۲۸

– حضرت صاحبقران از عقب او شتافته و جنگ کرده ، او را بگرفت. ۱۴۲

– امیر عبدالله گریخته و از جیحون گذشته، به بالای بقلان باندراب رفت.

– اما در مثال های زیر بین دو فعل وصفی واو عطف قرار نگرفته است:

– و دانشمند اغلان را ... به خانی برگزید و بعد از دو سال او را سنقار **کرده** ، به دارالقرار **فرستاده** ، بیان قلی اغلان... را بر سریر خانی نشاند. ۲۲.

– او را در راه **گرفته** ، باز بند **کرده** ، به پایه سریر اعلی آوردند در خوارزم.۳۲۹

افعال همنشین فعل وصفی

در ظفرنامه افعالی که همنشین فعل وصفی شده‌اند، عبارتند از ماضی مطلق، ماضی استمراری، ماضی نقلی، مضارع مجرد، مضارع اخباری، مضارع التزامی و فعل امر.

۱- فعل وصفی به همنشینی ماضی مطلق

– با او جنگ کرد و ظفر یافته، او را از میان برداشت ۲۲

– او نیز سپاه خود را مرتب داشته، روی جلادت به مقابله و مقاتله ایشان آورد.

یادآوری: اغلب فعلهای وصفی در ظفرنامه به همنشینی ماضی مطلق و مضارع التزامی آمده است.

۲- فعل وصفی به همنشینی ماضی استمراری:

– و او چون... به قهلغه رسید، دید که لشکر جته ولایت را غارت کرده، می‌کشتند ۵۹

– و جان مخالفان از نقبی که پیکان می‌زد بیرون جسته، عزم عالم بالا می‌کرد. ۱۰۲

۳- فعل وصفی به همنشینی ماضی نقلی :

– بعد ازین فتح، طغای شاه.. رسید و تقریرکرد که جمعی بیخبر بر سر ترماجوق تاخته، او را گرفته‌اند و به قتل آورده. ۱۱۸

۴- فعل وصفی به همنشینی مضارع مجرد :

– قضیه به مصالحت رسانند مبنی بر آنکه ملک درین محل ایشان را خدمتی کند و سال دیگر احرام اخلاص بسته، به درگاه خان و امیر قزغن رود. ۲۷

۵- فعل وصفی به همنشینی مضارع اخباری:

– به ایشان گفت :آن شخص را که می‌بینید فلان کس است یعنی صاحبقرانی، و امیران شما را خلاص کرده، باز می‌دهد. ۱۳۵

۶- فعل وصفی به همنشینی مضارع التزامی :

– تقبل نمود که برود و او را نصیحت کرده، بیاورد. ۵۹

یادآوری : اغلب فعلهای وصفی در ظفرنامه به همنشینی مضارع التزامی و ماضی مطلق آمده است.

افعال آغازی یا شروع

افعال آغازی افعالیی هستند که اغلب همراه مصدر کامل یا مصدر مرخم می‌آیند و آغاز کار یا حالت را می‌رسانند افعال آغازی در ظفرنامه عبارتند از: آغازیدن ، آغاز نهادن، و گرفتن.

از بین فعلهای آغازی ، «گرفتن» بسامد بیشتری دارد.

در اینجا چند نمونه مثال که در آنها فعل های آغازی به کار رفته ، می‌آوریم:

– او را از گلبن آمال غنچهٔ اقبال شکفیدن گرفت و از چمن امانی نسیم شادمانی وزیدن آغازید. ۵۸.

– و باران لطف و احساس که دید ساکنانش از آن گسسته بود، باریدن آغاز نهاد. ۳۶

– آتش خشم از کانون جمعیت پادشاهانه زبانه زدن گرفت. ۱۶۵.

– صبح فیروزی و ظفر از مطلق اقبال صاحبقران دمیدن گرفت. ۳۲۹

– خود را از قلعه انداختن گرفتند. ۴۹۷

– از شست و چنگ مخالفان حصاری تیر و سنگ چون باران آذاری باریدن گرفت و موافقان دولت، جان شیرین فدای کار خسرو کرده، فرهادوار به کوه دویدن آغاز نهادند. ۴۳۲

افعال تابع پذیر

بعضی از فعلها مثل (بایستن، توانستن و یارستن) ، فعل بعد از آنها در ظفرنامه اغلب به صورت مصدر مرخّم آمده است، این افعال را اصطلاحاً افعال تابع‌پذیر و فعلی که بعد از آنها می‌آید، فعل تابع می‌گویند.افعال تابع‌پذیر بر دو نوع است:

الف: تابع پذیر شخصی **ب : تابع پذیر غیرشخصی**

الف: افعال تابع‌پذیر شخصی

در افعال تابع‌پذیر شخصی، شناسه به فعل تابع‌پذیر متصل می‌شود. به مرور زمان افعال تابع در این نوع، به فعل تامّ تبدیل شده است، امروزه بجای «می‌توانم رفت»، «می‌توانم بروم» گفته می‌شود. اکنون به چند نمونه مثال که در آنها افعال تابع‌پذیر شخصی به کار رفته است را می‌آوریم:

سوم شخص مفرد:

– هیچکس قدم جسارت را در راه مخالفت او نتواند نهاد. ۸۷

– سلطان محمد نتوانست ایستاد. ۴۲۵

– ملک عزّالدین...توقف نیارست نمود۴۲

– روز دوشنبه هیژدهم در آن موضع طوی عظیم فرمودکردن. ۴۹۸

اول شخص:

– جمعما از عهدهٔ آن، بیرون نتوانیم آمد ۴۶۴

سوم شخص جمع:

– و تجّار جانبین به امن و حضور تردد نتوانند نمود. ۴۵۸

– آنجا هم توقف نیاراستند کرد. ۱۳۴

– در آنجا هم نتوانستند ایستاد.۱۰۳

ب: افعال تابع‌پذیر غیرشخصی

افعال تابع‌پذیر غیر شخصی، امروزه نیز به کار می‌روند با این تفاوت که تکواژهای (می) و (ب)از اول آنها افتاده است. مثلاً بجای «می‌باید شمرد» و بباید رفت، می‌گوییم: «باید شمرد» و «باید رفت». اکنون چند نمونه از جملاتی که در آنها فعل تابع‌پذیر غیرشخصی به کار رفته است را می‌آوریم.

- پیغام داد که در مقام جلادت پای ثبات می‌باید فشرد. ۳۲۸
- از پی می‌باید دوید. ۱۰۹
- فرصت غنیمت می‌باید شمرد. ۱۲۹

متعدّی سببی

در ظفر نامه بعضی از افعال برای بار دوّم متعدّی شده اندکه اصطلاحاًمتعدّی سببی[18] نامیده می شوند ،مثل **پوشانیدن،چشانیدن،خورانیدن،شنوانیدن**، در جملات زیر:

- او را به قصاص برادر همان شربت **چشانید** و فحوای ...**بشنوانید**. ۱۹۳
- و دختر او را ...طوی داده،به کرات خلعت **پوشانید**. ۲۲۴
- و به جدّ بلیغ از اطراف غله به حصار **می کشانید**. ۲۲۳
- بعد از ضبط شهر...متوجّه اصفهان شد و غلّه آنجا **خورانیده**...به شیراز باز آمد. ۴۲۶

افعال متمّم پذیر:

در ظفر نامه بعضی از افعال علاوه بر فاعل یا مفعول به یک جزء دیگر نیاز دارند که آن جزء با حرف اضافه مخصوصی می آید، مثل روی تافتن **از** کسی۴۸،تاختن **بر** کسی۴۸، دست زدن **در** کسی یا چیزی۵۱،وفا نمودن **به** کسی۲۲۰، سگالیدن **با** کسی۴۳ .

بعضی از افعال در ظفر نامه با دو حرف اضافه آمده و هر حرف اضافه معنای فعل را تغییر داده است[19] مثل **پرداختن به چیزی** به معنای توجه کردن به آن چیز و **پرداختن از چیزی** به معنای ترک آن چیز کردن در جملات زیر:

- و در بهار به گلزار قرانور پرداختی.۲۹
- و چون از جنگ بپرداخت ترمد کهنه را مخیّم نزول همایون ساختند. ۴۴

افعال تمییزی

فعل‌های تمییزی در ظفرنامه عبارتند از: انگاشتن، برانگیختن، دانستن، ساختن، شمردن، شناختن،گفتن،نمودن و یافتن. اکنون برای هر کدام به ذکر یک نمونه مثال بسنده می‌کنیم :

- از رأی صایب و حس تدبیر آن را ناشنیده **انگاشت**۱۹۳ -امرا و ارکان دولت، او را شفیع **انگیختند**. ۴۶۶
- مراجعت، اولي **دانست**. ۱۰۸
- آن شب، منزل خویش را غیرت فزای بزم سپهر **ساخت**. ۵۰
- فرصت، غنیمت می‌باید **شمرد**. ۱۲۹
- راه گریز را به صوب صواب نزدیکتر **شناختند**. ۲۸۳
- او را علي کچه پا **گفتندی**. ۳۱۳
- بعد از این بر جانب او اعتماد کردن، به فتوای حزم... حرام **می‌نماید**.
- نگاهبانان را مانند چشم و دل معشوق و عاشق، مست و خراب **یافتند**. ۹۹

افعال ربطی

افعال ربطی در ظفرنامه عبارتند از: آمدن (= شدن)، ایستادن (= شدن)، بودن، گردیدن، گشتن و ماندن. مثال:

- خلعت فتح و پیروزی... بر قامت سعادت او راست آمد. ۲۴
- فرهاد و اورنگتمور از مشاهدهٔ آن حال متحیّر بایستادند. ۷۹

- هوا بغایت گرم بود. ۵۴
- و طایر دولت... به دام مکر و حیله به فرصتان پایبند نگرد. ۴۳
- خاطر خطیرش پیش از اندازه از او آزرده گشت.
- از کمال تمکّن ... و بی‌التفاتی ایشان به سپاه دشمن خیره بماند. ۱۳۷

افعال معین مجهول ساز

در ظفر نامه دو فعل معین «**گشتن**» و« **شدن**»برای مجهول ساختن افعال معلوم به کار می رود:

- اگر من در ین کار زار **کشته شوم** تو روان بر گرد ۲۴
- و نقوش جرایم او به زلال مراحم خسروانه **شسته گشت** ۱۷۲
- و جشن های پادشاهانه مشتمل بر انواع تجمّلات و تکلّفات **ترتیب کرده شد** ۳۵۳

وجوه افعال

در ظفر نامه علاوه بر وجوه خبری و التزامی و امری که امروزه نیز بکار می رود یک جمله در وجه دعایی بکار رفته است :

و حقّ جلّ وعلا آن یگانه جهان را از مقاصد دینی و دنیوی به اعلی مدارج مرادات و اقصی مراتب مرامات **رساناد** ۳۰۸

حذف فعل معین

در ظفر نامه بر خلاف امروزاغلب فعل سالم در جمله اول وفعلهای محذوف در جمله های معطوف آمده است ،مثل نمونه های زیر:

- و خواتین و متعلّقان امیرحسین را با تمامت خزاین و دفاین که به دست حرص امساک جمع کرده بود و اندوخته پیش حضرت صاحبقران آوردند. ۱۵۴
- شیخ محمدبیان سلدوز که گریخته، از آب جیحون گذشته بود و به اترار رفته ، هند و قرقرهٔ قبچاق را به طلب او فرستاد. ۱۴۴
- بالای موضع آق بغرا برآمد در موسمی که غلبهٔ سرما بغایت رسیده بود و شدت برودت هوا بنهایت انجامیده. ۲۹۲

امّا گاهی فعل سالم در آخر جمله آمده است:

- و کوچه ملک چون به مراسم شجاعت و جلادت قیام نموده، در پی یاغی رفته بود و با سیزده مرد در موضع یخچال ... بر سر سیصد نفر... شبیخون برده و اسیران خنجند... را از ذل اسار کنار خلاص داده، به وطن‌های خویش فرستاده بود، او را سیورغال فرمود. ۳۲

حذف شناسه

شناسه نیز از فعل معطوف حذف شده است : بکلی دل از ملک و مال و حشمت و اقبال برداشته‌ام و خاطر بر تحمل رنج و عنا و مشقت و بلا گماشته ، درخواست همین است که مرا راهی دهی تا بیرون روم. ۱۵۱

جایگاه نحوی فعل

در ظفر نامه فعل در آخر جمله می آید امّا بندرت جای آن تغییر کرده و قبل از گروه قیدی آمده است مثل دو جمله زیر:

– او را در راه **گرفته** ، باز بند **کرده** ، به پایه سریر اعلی **آوردند** در خوارزم.۳۲۹
– و از جمله نوعی آهو در آن صحرا **یافتند** از گاو میش بزرگتر ۳۶۲

نتیجه گیری

چنانکه دیدیم در تاریخ ظفر نامه تعداد **افعال مرکّب** به مراتب از **افعال ساده** بیشتر است،تعداد همکردها در افعال مرکّب ۳۶ فعل است،فعل «کردن»با۱۳۶ مورد و فعل »نمودن« با ۸۹مورداز همه بیشتر بکار رفته است، « خوردن» بعنوان همکردبا«دوچار»بکار رفته و فعل مرکّب «دوچار خوردن» را ساخته که امروزه «دچار کردن«بکار می رود.بعضی از افعال هم به صورت ساده و هم به صورت مرکب آمده است مثل »غارتیدن« و »غارت کردن»، «کوچانیدن » و «کوچ دادن» ،کاربرد تعدادی از افعال ساده امروزه متروک شده است مثل غازیدن،تالاندن(=غارت وتاراج کردن)،سگالیدن،شکستن(=شکست دادن/شکست خوردن)،شکفانیدن،غارتیدن،غنودن. **از جهت زمانی** تعداد افعالی که در ظفر نامه بکاررفته ۱۱گونه است.

کاربرد **افعال وصفی** بسیار زیاد است بطوریکه می توان آن را یکی از ویژگیهای بارز ظفرنامه یادکرد،در جملاتی که یک فعل وصفی بکار رفته، بعد از فعل وصفی و عطف نیامده اما در جملاتی که بیش از یک فعل وصفی بکار رفته بین دو فعل وصفی گاهی و عطف آمده است. تعداد **افعال آغازی** و **تابع پذیر** نسبت به دوره های قبل کمتر است اماتعداد **افعال تمییزی** و **ربطی** قابل توجه است.

یادداشت ها

۱-کتابهای مفرد و جمع ، معرفه و نکره ، اسم مصدر و حاصل مصدر ، اضافه ۲ جلد ، امیرکبیر ، چاپ چهارم ۱۳۶۹.
۲- شاهنامه و دستور ، دانشگاه تهران ، چاپ دوّم ۱۳۷۷.
۳- دستور جامع زبان فارسی ، مؤسسه مطبوعاتی علمی ، چاپ سوّم ۱۳۶۴.
۴- دستور زبان فارسی ، حروف اضافه و ربط ، سعدی ۱۳۶۷
۵- کتابهای جمله و تحوّل آن در زبان فارسی و گفتارهایی درباره دستور زبان فارسی ، امیر کبیر ۱۳۷۵.
۶-دستور تاریخی زبان فارسی ، سمت ۱۳۷۵.
۷- دستور تاریخی فعل،جلد ۱و۲،نشر قطره،چاپ اوّل ۱۳۸۰.
۸- کتابِ ظفر نامه ،جلد ۱و۲ ،به تصحیح و اهتمام محمد عباسی،مؤسسه چاپ وانتشارت امیر کبیر،۱۳۶۷چاپ اوّل شمسی.
۹- ر.ک: تاریخ زبان فارسی ج۲،پیوست شماه ۱و۲.
۱۰- مسائل تاریخی زبان فارسی، ص ۱۴۸.
۱۱- فارسی زبان عقیم؟، مجله آدینه. صص ۷۱- ۶۶ .
۱۲-دکتر علی اشرف صادقی. مسائل تاریخی زبان فارسی، ص ۱۴۸.
۱۳-چون درجلد ۲ظفرنامه ، نکته تازه دستوری نبود ، تمامی نمونه مثالها از جلد ۱،انتخاب شده است
۱۴-طباطبائی،علاءالدین، فعل بسیط و مرکّب در زبان فارسی ،مجله نشردانش،سال نوزدهم،شماره دوّم،تابستان ۱۳۸۱،ص ۲۰.
۱۵- فرشید ورد،خسرو،دستور مفصّل امروز،انتشارات سخن،چاپ اوّل ۱۳۸۲،ص ۴۱۳ .
۱۶-خانلری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، نشر نو،چاپ جدید ۱۳۶۵، ج۲ ص۱۲۶.
۱۷- ر. ک: دکتر خسرو فرشید ورد، جمله و تحوّل آن در زبان فارسی، انتشارات امیر کبیر۱۳۷۵، ص ۱۰۴.

۱۸-برای اطلاع بیشتر ر.ک: دکتر محمد دبیر مقدم ،ساختهای سببی در زبان فارسی، مجاه زبانشناسی ش۱،بهار و تابستان ۶۷،ص ۳۱.

۱۹-برای اطّلاع بیشتر از تأثیر حرف اضافه در فعل، ر.ک: قاسمی، مسعود،تأثیر حرف اضافه در فعل،مجله زبانشناسی ش۱،بهار و تابستان ۱۳۶۵،صص ۸۰-۶۷ .

منابع و ماخذ

۱-ابوالقاسمی ،محسن،(۱۳۷۵) **دستور تاریخی زبان فارسی** ، سمت

۲-احمدی گیوی ،حسن،(۱۳۸۰) **دستور تاریخی فعل**،جلد ۱و۲،نشر قطره،چاپ اوّل .

۳-باطنی ،محمد رضا،(**۱۳۶۸**) **فارسی زبان عقیم؟**، مجله آدینه،ش ۳۳ .

۴-خانلری، پرویز، (۱۳۶۵) **تاریخ زبان فارسی**، نشر نو،چاپ جدید ، ج۲ ۱۲۶.

۵-خطیب رهبر،خلیل،(۱۳۶۷) دستور زبان فارسی ، **حروف اضافه و ربط** ، سعدی

۶- دبیر مقدم ، محمّد، (۱۳۶۷) **ساختهای سببی در زبان فارسی** ، مجاه زبانشناسی ش۱.

۷-شفیعی ،محمود:(۱۳۷۷) **شاهنامه و دستور** ، دانشگاه تهران ، چاپ دوّم .

۸-صادقی ، علی اشرف، (۱۳۸۰) ،**مسائل تاریخی زبان فارسی**، سخن .

۹-طباطبائی،علاءالدین،(۱۳۸۱) **فعل بسیط و مرکّب در زبان فارسی** ،مجله نشردانش،سال نوزدهم،شماره دوّم .

۱۰-فرشید ورد، خسرو،(۱۳۷۵) **جمله و تحوّل آن در زبان فارسی** ، امیر کبیر .

۱۱------------،(۱۳۸۲)**دستور مفصّل امروز**،انتشارات سخن،چاپ اوّل.

۱۲------------،(۱۳۷۵) **گفتارهایی درباره دستور زبان فارسی**، امیر کبیر .

۱۳-قاسمی، مسعود،(۱۳۶۵) **تأثیر حرف اضافه در فعل**،مجله زبانشناسی ش۱.

۱۴-معین ،محمّد :(۱۳۶۹)کتابهای **مفرد و جمع، معرفه و نکره ،اسم مصدر و حاصل مصدر،اضافه** (۲ جلد)،امیرکبیر،چاپ چهارم.

۱۵-همایونفرّخ ، عبدالرحیم ،(۱۳۶۴) **دستور جامع زبان فارسی** ، مؤسسه مطبوعاتی علمی ، چاپ سوّم .

۱۶-یزدی، شرف الدین علی ،(۱۳۶۷)**ظفر نامه** ،جلد ۱و۲ ،به تصحیح و اهتمام محمد عباسی،مؤسسه چاپ وانتشارت امیر کبیر،چاپ اوّل شمسی.

معماپردازی در قرن نهم

دکتر محمدرضا عمرانپور*

چکیده

منشأ پدید آمدن معمًا گونه‌ای تفنن ادبی به نام چیستان بوده است که پیشینهٔ آن در ایران به اوستا می‌رسد. وجود لغز و معما در اشعار قرن چهارم و دوره‌های پس از آن حاکی از آن است که این تفنن ادبی از آغاز شعر فارسی دری به آن راه یافته و بتدریج تکامل یافته‌است. معما در قرن نهم به عنوان یکی از فنون ادبی مشغلهٔ ذهنی بسیاری از نویسندگان می‌شود و آثار فراوانی دربارهٔ آن تألیف می‌کنند مانند الحلل‌المطرز، حلیهٔ‌حلل و دستورالمعمی. ذکر نام حدود هشتاد معماپرداز در کتاب مجالس‌النفایس نشان از توسعهٔ این فن در قرن نهم می‌دهد.مقالهٔ حاضر پس از بحث مختصری در پیشینهٔ چیستان و معما و معرفی تعدادی از نویسندگان معماپرداز قرن نهم و آثار آن‌ها به بررسی عوامل توسعهٔ این فن همچون تصنع‌گرایی و ظهور فرقهٔ حروفیه می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: قرن نهم، چیستان، معما.

مقدمه

معما در لغت به معنی نابینا کرده‌شده و پوشیده و کور ساختن و مخفی‌ساختن است و در اصطلاح آن است که شاعر نام کسی یا چیزی را پنهان دارد و اوصافی با رمز و اشاره در بارهٔ آن بیاورد که دانستن آن نیاز به هوش و فکر و تأمل و به کاربستن قلب و تصحیف و تبدیل و حذف و حساب جمل و همانند آن‌ها باشد. معما در آغاز امر جنبهٔ تفنن داشته و برای آزمودن هوش و زیرکی مخاطب به کار می‌رفته است ولی بعدها به عنوان یکی از صنایع بدیعی وارد کتاب‌های بلاغی شده و گسترش یافته و گونه‌های مختلفی پیدا کرده است و علاوه بر معرفی کردن نام اشخاص و چیزها برای ساختن ماده تاریخ نیز از آن بهره برده‌اند.

«قطب‌الدین مکی در رسالهٔ «الکنز الاسمی فی علم‌المعمی»، شرف‌الدین علی یزدی را واضع و مدون این فن می‌داند.»(طاش کبری‌زاده،۲۲۴، پاورقی ۱) اما در کتاب «مصابیح‌الانوار فی حل مشکلات الاخبار» روایتی هست که به کارداشتن حساب جمل را در صدر اسلام تأیید می‌کند. همچنین در دیوانی که منسوب به امیرالمؤمنین علی (ع) است سه بیت به طرز معما ذکر شده که نام حضرت رسول اکرم (ص) -محمد- از آن استخراج می‌شود:

الاخذ وعد موسی مرتین   وضع اصل الطبائع تحت ذین

---

* استادیار ،گروه زبان و ادبیات فارسی ،دانشگاه اراک.

و سکن خان شطرنج فخذها | و ادرج بین ذین المدرجین
فهذا اسم یهواه قلبی | و قلب جمیع من فی الخافقین

(طاش کبری‌زاده،۲۲۴)

مؤلف مفتاح‌السعاده می‌گوید: در بین اعراب اعتنایی به تألیف کتاب در فن معما نشده و غالب تصانیف این فن مربوط به فارسیان است که قواعد عجیب و تقسیمات شگفتی برای آن ترتیب داده‌اند. نامبرده ادامه می‌دهد با تفحصی که من انجام دادم فقط پنج مجموعه معما از اعراب یافتم آن هم در حد و منزلت تألیف‌های اهل فارس که اگر علم در ثریا باشد مردانی از آن‌ها آن علم را درمی‌یابند، نبود و برای تأیید صدق گفتار خود خواننده را به مراجعه به رسالهٔ جامی و رسالهٔ مولانا حسین معمایی فرا می‌خواند.(طاش کبری‌زاده،۲۲۶)

شیوهٔ دیگری از پرسش در بارهٔ نام اشیا و حیوانات همراه با معرفی صفات و ویژگی‌های آن‌ها در زبان فارسی وجود داشته که از آن با نام «چیستان» یاد کرده‌اند. چیستان یکی از شیوه‌های آزمودن و ارزیابی هوش و فراست مخاطب است که از قدیمترین زمان‌ها تا کنون رایج بوده است. آزمون‌کننده به قصد آزمودن مخاطب سؤالی را مطرح می‌کرده و آزمون‌شونده بدان پاسخ می‌گفته است. نظر به این که پرسش‌ها غالباً به شکل «چیست آن . . . ؟» بیان می‌شده بعدها از آن با عنوان «چیستان» یاد کرده‌اند و با گذشت زمان، جنبهٔ تفنن و یا بنابر قول برخی از علمای بلاغت عنوان «صنعت ادبی» به خود گرفته است.

پیشینهٔ چیستان و معما در زبان فارسی

چارلز فرانسیس پوتر معتقد است: چیستان قدیمترین گونهٔ ادبی است که پدید آمده است. وی می‌گوید: چیستان از کهن‌ترین زمان در میان همهٔ قوم‌های ابتدایی و جوامع سنتی و پیشرفتهٔ صنعتی شناخته شده بوده و به کار می‌رفته است. همچنین موریس بلوم فیلد می‌گوید: چیستان در زمانی بسیار کهن همچون نخستین آزمون ذهن ابتدایی بشر در همنوایی جهان پیرامونش پدید آمده است، زمانی که جهان جوان بود و تازه‌ترین رؤیای بسیار دلپذیر آدمیزاده علاقه به شناخت پدیده‌های طبیعی، زندگی و سازمان‌های ساده‌ای بود که او را احاطه کرده بودند.(امام‌اهوازی، ۲۰ و ۲۱)

پیشینهٔ چیستان در ایران و زبان فارسی به اوستا و متون پهلوی قبل از اسلام می‌رسد. در اوستا آمده است که «یوشت» از خاندان فریان برای اناهیتا ایزدبانوی آب‌ها در جزیره‌ای . . . صد اسب نر و هزار گاو و ده‌هزار گوسفند قربانی کرد و از او خواست که بر «اخت» بداندیش کوردل پیروز آید و به ۹۹ سؤال دشوار او که خصمانه مطرح شده پاسخ گوید و اناهیتا این آرزوی او را برآورده کرد.»(تفضلی،۲۵۱) این مبارزهٔ معرفت‌شناسی به صورت شفاهی و سینه به سینه نقل می‌شود تا این که در دورهٔ ساسانیان به زبان فارسی میانه تحت عنوان «یوشت فریان و اخت» مکتوب و بعدها به فارسی ترجمه می‌شود.

بنابر اوستا، «یوشت» از پیروان آیین زرتشتی و اخت از مخالفان آن است. چنان که در رسالهٔ «یوشت فریان و اخت» آمده، اخت جادوگر با هفتادهزار سپاه به «شهر حل کنندهٔ معما» وارد می‌شود و مردمانی را که سنشان بیشتر از پانزده سال نیست فرا می‌خواند و هرکس را که از پاسخ‌گویی به چیستان‌ها یا معماهای او در می‌ماند می‌کشد. سرانجام نوبت به یوشت می‌رسد. یوشت در ابتدای هر پاسخ به سؤال‌های سی‌وسه‌گانهٔ اخت، نفرینی بر زبان می‌آورد که اخت را دچار حیرت و اضطراب می‌کند. برخی از سؤال‌های اخت برای آزمایش هوش و زیرکی است؛ مانند: «کدام آفریده است که اگر بنشیند بلندتر است تا ننشیند؟» که پاسخ آن «سگ» است. یا «آن

چیست که خشک است و نسوزد و آن چیست که تر است و بسوزد؟» که پاسخ آن‌ها «خاک و پیه» است.(ر.ک. تفضلی، ۲۵۲-۲۵۵)

بنابه گفتهٔ دکتر زرینکوب «جواب به معماهای آزمایشگر و طرح معماهایی برای آزمون او که حل آن وی را عاجز یا مواجه با دشواری سازد ظاهراً از دیرباز از شگردهای رایج در برخی قصه‌های شرقی بوده‌است و شیلر آلمانی در نمایشنامه‌ای به نام توراندوت(توراندخت) ... نمونه‌یی تازه و طرفه از آن شیوه را ظاهراً با تقلید از حکایت دختر سرخ‌پوش در هفت‌گنبد نظامی و هم مثل آن با پایانی خوش عرضه‌می‌کند ... که از بعضی جهات قصهٔ اخت جادو را به خاطر می‌آورد.» (زرین کوب، ۶۰)

چیستان و معادل عربی آن لغز و شکل پیچیده‌تری از آن یعنی معماهای موجود در اشعار قرن چهارم حاکی از آن است که این فن یا فنون از همان آغاز شعر فارسی دری در آن راه یافته و یکی از گونه‌های ادب تفننی یا تعلیمی زبان فارسی به شمار می‌آمده است. مثلاً رودکی در لغز «قلم» سروده است:

لنگ دونده است گوش نی و سخن‌یاب — گنگ فصیح است چشم نی و جهان‌بین

تیزی شمشیر دارد و روش مار — کالبد عاشقان و گونهٔ غمگین

(دبیرسیاقی،۵۷)

لبیبی شاعر قرن چهارم و از معاصران رودکی در بیتی درخواست جواب چیستانی را می‌کند:

اگر این چیستان تو بگشایی — گوی دانش زموبدان تو ببری

(اماماهوازی،۲۰)

یا بوالعلاء شوشتری شاعر دیگری از سدهٔ چهارم نیز در دو بیت به شیوهٔ معما برای یافت نام «علی» می‌گوید:

تیری و کمانی و یکی نقش نشانه — بنگار و بپیوند به سوفار یکی تیر

نام بت من بازشناسی به تمامی — آن بت که به خوبیش قرین نیست به کشمیر

(دبیرسیاقی،۱۷۷)

چیستان و لغز و معما در شعر شاعران قرن پنجم و ششم همچون منوچهری، مسعود سعد سلمان و انوری به صورت پراکنده و بسیار اندک ادامه یافت و سرودن ماده تاریخ به شیوهٔ معما نیز رایج شد.

در اوایل کار استادان بزرگ همانند فردوسی ماده تاریخ را به عبارت فارسی بدون آنکه مربوط به حساب جمل و معما باشد سروده‌اند اما قدیمترین ماده تاریخی که به حساب ابجد و با حروف مقطعه، مسعود سعد سلمان در تفویض حکومت هندوستان به سیف‌الدوله محمودبن ابراهیم سروده‌است حاکی از آن است که این تمهید قبل از او رایج شده است.

که پادشاهی صاحبقران شود به جهان — چو سال هجرت بگذشت تی و سی و سه جیم

(صدری، مقدمه،یا)

در قرن ششم رشید وطواط در کتاب حدائق‌السحر معما را جزو صنایع شعری به شمار آورده، می‌گوید: «این صنعت چنان باشد که شاعر نام معشوق یا نام چیزی دیگر در بیت پوشیده بیارد اما به تصحیف اما به قلب اما به حساب اما به تشبیه اما به وجهی دیگر و آن چنان باشد که از طبع نیک دور نباشد و از تطویل و الفاظ ناخوش خالی بود و این صنعت آن را شاید که طبع‌های نقاد و خاطرهای وقاد را به استخراج آن بیازمایند.»(وطواط،۷۰) تعریف جداگانه‌ای که از لغز و چیستان در حدائق‌الشعر آمده نشانگر آن است که قدما لغز را معادل چیستان می‌دانسته‌اند و بین معما و آن دو فرقی قائل بوده‌اند: «اللغز: این صنعت همان معمی است الا که این را طریق سؤال گویند و عجم این را چیستان خوانند.»(وطواط،۷۰)

شمس قیس نیز در قرن هفتم در المعجم معما و چیستان را در بخش محاسن شعر و صناعات مستحسن آورده و بین آن دو فرق گذاشته، می‌گوید: «لغز آنست که معنی‌یی از معانی در کسوت عبارتی مشکل متشابه به طریق سؤال بپرسند و ازین جهت در خراسان آن را «چیست آن» خوانند و این صنعت چون عذب و مطبوع افتد و اوصاف آن از روی معنی با مقصود مناسبتی دارد و به حشو الفاظ دراز نگردد و از تشبیهات کاذب و استعارات بعید دور بود پسندیده باشد و تشحیذ خاطر را بشاید.»(شمس قیس، ۴۲۷)

و در تعریف معما گوید: «معما آنست که اسمی یا معنیی را به نوعی از غوامض حساب یا به چیزی از قلب و تصحیف و غیر آن از انواع تعمیت آن را پوشیده گردانند تا جز به اندیشهٔ تمام و فکر بسیار به سر آن نتوان رسید و بر حقیقت آن اطلاع نتوان یافت.»(شمس قیس، ۴۳۰)

معما در قرن نهم

چنانکه از نمونه‌های موجود چیستان و معما در آثار قبل از قرن نهم برمی‌آید چیستان و معما غالباً برای طبع‌آزمایی و یا آرایهٔ سخن به کار می‌رفته ولی در قرن نهم در دورهٔ تیموریان، که ابداع و آفرینش و ابتکار جای خود را به شرح و خلاصه‌نویسی می‌دهد، سرگرمی‌هایی چون معما نیز رونق پیدا می‌کند و یکی از انواع ادبی آن دوره می‌شود و در کتاب‌های بلاغی به طور مفصل به بیان ویژگی‌های آن می‌پردازند و آنچنان در این باب اطناب می‌ورزند که برای برخی معما سازی یا روش حل معما تخصص به حساب می‌آید و بسیاری از شاعران معماساز آن دوره با لقب معمایی شهره می‌شوند؛ مانند: محمد معمایی، ملا کلان معمایی، ملا جمشید معمایی، ملا شهاب معمایی و میر حسین معمایی.(ر.ک. نوایی،۹۶، ۳۴،۶۹،۷۰)

در کنار معماسازی، هنر ماده‌تاریخ سازی به شیوهٔ تعمیه نیز رونق گرفت و ماده‌تاریخ‌های تعمیه‌دار رایج شد. از قبیل ماده تاریخی که قاضی اختیارالدین حسن از علمای عصر سلطان حسین بایقرا برای درگذشت شیخ حسین محتسب از علمای دیگر آن زمانه در سال ۸۸۸ هـ. با استفاده از عبارت «محراب دین و دانش و دولت نگون شده» سروده است.

علامهٔ زمانه کمالاً و مکملاً	ای در جهان به علم و ادب رهنمون شده
رفتی به سوی روضهٔ دارالجنان ولی	دلهای دوستان زفراق تو خون شده
تاریخ فوت توست مگر اینکه در جهان	محراب دین و دانش و دولت نگون شده

که منظور از آن سه حرف «د» از آغاز واژه‌های مذکور است که وقتی بنابر تخیل شاعر واژگون شود به شکل سه عدد هشت در کنار هم «۸۸۸» را می‌سازد.(صدری، مقدمه، یب)

«سیر کمالی این تمهید نیز که خود گونه‌ای معما است چنان اوج می‌گیرد که سرایندگان برای هر واقعه‌ای چه جزئی و چه کلی با سرودن ماده تاریخی آن واقعه را با شعر ثبت می‌کردند.»(صدری،۳) مثلاً میر عطاءالله نیشابوری که صاحب تألیفی به نام عروض است در ششم ماه رجب ۸۹۱ وقتی تدریس علم عروض خود را در مدرسهٔ امیر علیشیر نوایی در هرات آغاز نموده است تاریخ آغاز تدریس خود را در قالب این رباعی ثبت نموده است:

چون مدرسه ساخت میر با علم و ادب	فرمود مرا افادهٔ اهل طلب
چون در ششم ماه رجب کرد اجلاس	تاریخ طلب از «ششم ماه رجب»

(ر.ک.صدری، مقدمه، ط)

میر علیشیر نوایی در کتاب مجالس‌النفایس حدود ۸۰ شاعر نام می‌برد که طبع آن‌ها به معما تمایل داشت و نمونه‌ای از معمای آن‌ها را در ذیل نامشان ذکر می‌کند و در بارهٔ بعضی از آن‌ها می‌گوید: بیشتر اوقات خود را صرف معما گویی و حل معما می‌کرده‌اند؛ مانند: مولانا میر ارغون، مولانا محمد آملی و مولانا سائلی.(ر.ک. نوایی،۴۴،۴۵،۶۶)

از گفتهٔ نوایی برداشت می‌شود در این دوره کسانی بوده‌اند که در اصل، کار آن‌ها آموزش معما بوده است؛ چنانکه در مورد شخصی به نام محمد نعمت‌آبادی می‌گوید: مولانا محمد نعمت آبادی در خدمت پهلوان محمد ابوسعید می‌بود. به پیش‌نمازی آن بقعه قیام می‌نمود و چون در مجلس پهلوان اهل شعر و معما حاضر بود او نیز به معما عشق پیدا کرد. و پهلوان او را به بعضی از ظرفا سفارش فرمود و در اندک فرصت نیک آموخت.(نوایی،۴۶)

علاقه به حل معما چنان فراگیر بوده است که از شعرهایی نیز که ارتباطی به معما نداشته است افرادی تلاش می‌کرده‌اند نامی بیرون آورند. برای نمونه می‌توان از پهلوان محمد ابوسعید نام برد. نامبرده بیت‌هایی از حافظ را حمل بر معما کرده و نام‌هایی را از آن‌ها استخراج کرده است؛ مثلاً نام «علی» را از بیت زیر:

الا یا ایـها الساقی ادر کأساً و ناولـها   که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

(نوایی،۹۰)

علیشیر نوایی در بارهٔ شخصی به نام «مولانا جلال‌الدین» می‌گوید: از اولاد خواجه علی زین‌الدین است و در معما چندان که تعریف کنند هست(نوایی،۷۵) و یا در مورد دیگری به نام «مولانا بقایی» می‌گوید: خود را به فن معما شهرت داده ولی معمایی که به کار آید از او استماع نیفتاد.(نوایی،۶۸) این گفته حکایت از آن می‌کند که گشودن معما و معما گویی در این دوره برای کسی که بدان معروف می‌شده نوعی فضل و کمال به حساب می‌آمده به گونه‌ای که حتی بعضی از شعرا به دور از حقیقت لقب «معمایی» به خود می‌بستند.

پرداختن به معما چنان ذهن گویندگان این دوره را به خود مشغول کرده است که صاحبان حرف دیگری همچون پزشکی، به معما پردازی و شرح و تعریف تازه برای معما برمی‌آیند. نوایی در بارهٔ شخصی به نام «مولانا حسین نائینی» می‌گوید: مردی اهلست و در علم طب وقوفی تمام دارد و از نظم‌ها به معما بیشتر شروع می‌نماید و استادان فن همه به اتفاق تعریف معما را چنین کرده‌اند که «کلامیست موزون که دلالت کند بر اسمی از اسماء به طریق اشارت و ایما» او گفته که موزون چه قیدیست همین اشارت و ایما کافی است مثال: می‌آورد که شخصی را صدر نام باشد و دیگری از او سؤال نامش کند او دست بر سینه نهد دلیلست بر آنکه نام او صدر باشد ... (نوایی،۱۰۰)

کسانی بوده‌اند که تمام تلاش خود را صرف معما کرده و در این فن زبانزد شده‌اند مانند «میر حسین معمایی» که «فن معما را در لطافت به جایی رسانده که زیاده بر آن خیال نمی‌توان کرد و می‌توان گفت که این رهگذر را بند کرده است»(نوایی،۹۶)

افزون بر کسانی که از روی تفنن گهگاه شعری به شیوهٔ معما می‌سرودند، شاعران و نویسندگانی بودند که رساله‌ها و کتاب‌هایی در فن معما سروده یا نوشته‌اند که برخی از آن‌ها عبارتند از:

۱- امیر علیشیر نوایی

امیر علیشیر نوایی(ف۹۰۶) از امیران ترک و از مقربان دربار سلطان بایقرا بود. امیر علیشیر مردی شاعر و نویسنده و از مروجان علم و ادب و فرهنگ بود وی «رسالهٔ مفردات»(نوایی،۱۳۵) را در فن معما نوشته است.

۲- شرف‌الدین علی یزدی

شرف‌الدین علی یزدی(ف۸۵۸) از اکابر علما و ادبای آن عصر است «وی در فن معما و حساب جمل و علم اعداد تألیف دارد و از آن جمله ‹‹ کنه‌المراد فی فن وفق الاعداد›› و رسالهٔ مفصل ‹‹الحلل المطرز فی‌المعمی و اللغز›› است(سبک‌شناسی،۱۹۳، نیز ر.ک. نوایی،۲۵)

نسخه‌ای از کتاب اخیر در فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی به صورت ذیل معرفی شده است:

کتاب‌المعمی(در ۲۰۸ برگ ۱۹ سطری) از شرف‌الدین علی یزدی که از ملازمان ابوالفتح ابراهیم سلطان بوده به سال ۸۲۲ از دارالملک شیراز به همراه سپاهیان ابراهیم سلطان عازم آذربایجان می‌شود در آن ولایت جمعی از سپاهیان رخصت مراجعت به شیراز را به دست می‌آورند از آنجمله نویسنده این کتاب که از آذربایجان عازم شیراز می‌شود چون به شیراز می‌رسد دست به تحریر این کتاب می‌زند و آن کتاب حاوی دو اصل است بدینقرار: اصل اول در بیان صور حروف و مجالی بروز و ظهور آن؛ اصل دوم در تبیین معنی دلالت و اشارت به بعضی از وجوه و طرف آن.(انوار،۴۷۹)

آنگاه در پنج حله مطالب ذیل شرح داده شده است: ۱)شرح ماهیت معمی و لغز، ۲) نمایش و آرایش وجوهی که تعلق به تکمیل صورت اسم داشته باشد، ۳) در بیان تحصیل مادهٔ حرفی به حسب صورت کلامی که اظهر و اشهر صور حروف است، ۴) بیان مقصد به حسب صورت کتابی، ۵) در تعیین قواعدی که مبتنی است بر صورت معنوی و عددی حرف.(صفا،۱۱۸)

چنانکه قبلاً گفته‌شد قطب‌الدین مکی در رسالهٔ «الکنز الاسمی فی علم‌المعمی» شرف‌الدین علی یزدی را واضع و مدون فن معما می‌داند.(طاش‌کبری‌زاده،۲۲۴، پاورقی ۱) مؤلف ریحانه‌الادب نیز وی را اولین تدوین کنندهٔ فن معما دانسته، علاوه بر «حلل مطرز» دو رسالهٔ دیگر به نام «مناظر» و «منتخب» از او یاد می‌کند.(مدرس تبریزی،۱۹۸) رسالهٔ منتخب خلاصه‌ای است که شرف‌الدین یزدی خود از حلل مطرز ترتیب داده است و به نام «منتخب حلل مطرز» مشهور است. (ر.ک.صفا،۱۱۸)

۳- مولانا بدیعی

مولانا بدیعی(ف۸۹۷) بنابر گفتهٔ خواند میر، بدیعی از ولایت اندجان بود. برای کسب علم در کودکی به سمرقند رفت و در زمان خاقان منصور از ماوراءالنهر به هرات رفت و در حمایت سلطان در علم عروض و صنایع و بدایع شعری و فن معما تبحر وافر یافت و در تبیین قواعد معما رساله‌ای مفید تألیف کرد. این مطلع از جملهٔ منظومات اوست :

گر بدین آب و هوا کویت بود منزلگهم　　　نی زلال خضر باید نی دم روح‌اللهم

وفات بدیعی در سال۸۹۷ هـ در سرخس اتفاق افتاد و در مزار شیخ لقمان پرنده مدفون شد.(خواندمیر، ۳۳۷) صاحب آتشکدهٔ آذر او را از فضلای نیک طبع و علمای خوش مشرب آن دیار می‌داند.(ر.ک.آذربیگدلی، ۲۹ و نوایی، ۴۸و۴۹)

نوایی می‌گوید: بدیعی مردی خوش‌صحبت بود و عروض را نیک می‌دانست و اکثر صنعت شعری را خوب می‌گفت. رساله‌ای درمعما نیز نوشت و در آن فن بسیار کارها کرد.(نوایی،۴۸)

۴- بدیع تبریزی

منوچهر تاجر ملقب به بدیع تبریزی شاگرد کمال خجندی است. وی در اردبیل بنابر درخواست یکی از دوستان و بازرگان زادگان شروع به تألیف کتابی در فن معما کرد و در ضمن سفرهای خویش آن را ادامه داد تا

این که در شهر یزد آن را به پایان رسانید. نام کتاب «الاحیاء فی حل المعما» است. مؤلف می‌گوید: این کار در بادی امر دشوار می‌نمود زیرا پیش از او کسی کتابی در این باب ننوشته بود و او این کتاب را خود به صرافت طبع تصنیف کرد. الاحیا در یک مقدمه و بیست و چهار اصل و خاتمه تألیف شد.(ر.ک. صفا،۱۱۷)

۵- عبدالرحمن جامی

نورالدین عبدالرحمن جامی(۸۱۷-۸۹۸) عارف و شاعر و نویسندهٔ قرن نهم سه رساله در فن معما تألیف کرد که عبارت است از:

۱- رسالهٔ کبیر در فن معما: (تألیف ۸۵۶) این رساله تلخیص و تحریری است از دو کتاب حلل مطرز در معما و لغز و منتخب آن از شرف‌الدین علی یزدی. قدیمترین نوشتهٔ جامی همین رساله است که به نام میرزا ابوالقاسم بابر نوشته‌شده است. جامی خود این رساله را حلیهٔ حلل نامیده است.(جامی، دوازده)

۲- رسالهٔ صغیر در معما: مؤلف این رساله را در زمان پادشاهی سلطان حسین بایقرا یعنی پس از ۸۵۷ نوشته است.(جامی، هیجده)

۳- رساله متوسط در معما(عابدی، هیجده)

بنابر گفتهٔ دکتر عابدی مجموع معمیات جامی سه رساله است اما دکتر ذبیح الله صفا معتقد است: علاوه بر رسالهٔ کبیرهٔ حلیهٔ حلل سه رسالهٔ دیگر در معما دارد.(صفا،۱۱۸) که مجموع آن‌ها به چهار رساله می‌رسد.

۶- مولانا سیفی

از بخارا که مولد اوست برای تحصیل به هرات آمد و در ظل تربیت و رعایت امیرعلیشیر قرار گرفت. چند سالی در دربار شاهزاده بایسنقر میرزا خدمت کرد و پس از مرگ او به بخارا بازگشت. (ر.ک.خواندمیر،۳۴۶) بنابه گفتهٔ امیر علیشیر در نفایس المجالس سیفی رساله‌ای در معما نوشته است که معروف به «دستور المعمی» است.(نوایی،۵۸) دستورالمعمی مشتمل است بر مقدمه و چهل قاعده و چند تنبیه و خاتمه.(صفا،۱۲۰)

۷- سید شریف معمایی

سید شریف معمایی متخلص به شریفی صاحب رساله افکار الشریف در بیان قواعد معما و حل آن است. وی غیر از این رساله کتب دیگری هم در فن خود داشت مثل الفیه‌الشریف، مجمع‌القواعد فی‌الاسم الواحد، رسالهٔ شریفیه، تحفهٔ‌الشریف، ایهام‌الشریف. افکار الشریف را شریفی به سال ۹۰۶ تألیف نمود و آن را بر هفت اقلیم و هر اقلیم را به شهرستان و بلده و باغ و غیره منقسم ساخت.(صفا،۱۱۹) مؤلف کشف‌الظنون می‌گوید: «کتاب المعمی مشهور به الفیه الشریف از سید شریف معمایی، بیتی در آن گفته است که هزار اسم به طریق معما از آن استخراج می‌شود و بیت این است:

از قد و ابرو بدید آن ماه چهر — موج آب دیده‌ام بالای مهر

مؤلف خود در مورد آن چنین گفته است:

بیتی که یک کتاب بود در بیان او — معلوم نیست گفته کسی غیر این ضعیف

کرده شریف تعمیه در وی هزار نام — زانرو ملقب است بالفیه الشریف

(حاجی‌خلیفه، ستون ۱۷۴۱)

۸- مولانا سیمی نیشابوری

مولانا سیمی نیشابوری از شاعران و هنرمندان نامی قرن نهم و از خوشنویسان مشهور آن عهد است که به مکتب‌داری و ادیبی مشغول بود و به شش قلم خط می‌نوشت و در علم کتابت و هنر و شعر و علم معما در روزگار خود نظیر نداشت.(صفا، ۱۷۱و۲۳۴)

۹- علی کر

علی کر رساله‌ای به فارسی به نام معمیات دارد مشتمل بر مقدمه و قواعد آن. سروری در اوایل ذی‌الحجه سال ۹۵۵ وقتی که آن را در ترکیه برای سلطان مصطفی می‌خوانده است شرحی بر آن نوشته است. (حاجی‌خلیفه، ستون۱۷۴۲)

۱۰- میرحسین بن محمد شیرازی نیشابوری

میرحسین بن محمد شیرازی نیشابوری(ف۹۰۴) معروف به میر حسین معمایی متوفی به سال ۹۰۴، مؤلف کتابی است به نام «معمیات» یا «دستور معمی» که در ۷۰ برگ ۱۴ سطری ...تألیف شده و نویسنده آن را به امیر علیشیر نوایی اهدا کرده است. ... او پس از تعریف معما و اینکه معما چیست تعداد زیادی از معماها را در متن به شکل مثال ارائه می‌دهد. اغلب این معمیات بصورت شعر و از آنها نام خاص فردی خواسته می‌شود و به عبارت دیگر از ترکیب مواد آن‌ها نام شخص خاصِ مورد سؤال است.(انوار،۴۳۵) دستور معما با این بیت آغاز می‌شود:

به نام آنکه از تألیف و ترکیب　　　　معمای جهان را داد ترکیب

خواند میر مهارت او را در فن معما اینگونه توصیف می‌کند: «مهارتش در فن معما به جایی رسید که رقم نسخ بر گفتار مهرهٔ آن صنعت کشید»(خواندمیر،۳۴۳)

بر این کتاب شرح‌های زیادی به فارسی و ترکی نوشته شده است از جمله: شرح ضیاءالدین رودباری متخلص به شفیعی، شرح عبدالوهاب صابونی، شرح عبدالرحمن جامی، شرح ابراهیم متخلص به بلندی الادرنوی متوفی ۱۰۳۵، شرح محمدبن علی الیونداکی و شرح خواجکی البلخی.(حاجی خلیفه، ستون ۱۷۴۲) شرحی نیز شهاب‌الدین بن نظام‌الدین المعمایی متوفی به سال ۹۴۲ بر آن نگاشته است.(البغدادی، ستون۴۱۹)

سیفی بخاری نیز آن را بر یک مقدمه و چهل قاعده و تنبیهات و خاتمه‌ای مرتب کرد و در پایان آن معمیات شرف‌الدین علی یزدی را به اشارهٔ الف و معمیات جامی را به اشارهٔ عین و معمیات حاجی ابوالحسن اندجانی را به اشارهٔ لام آورد. علاوه بر اینها معماهایی در بارهٔ اسماء الله الحسنی از شهاب بن نظام و ذوالنون حکیم و علیشیر نوایی و فضولی بغدادی و شیخ ابراهیم معروف به نیازی و لامعی رومی و عبدالوهاب صابونی در آن هست.(حاجی‌خلیفه، ستون۱۷۴۲)

۱۱- مولانا برهان‌الدین عطاءالله رازی

از بزرگ‌زادگان شهر هرات است جوانی دانشمند است و به نام بابر میرزا رسالهٔ معما نوشته موسوم به جواهر الاسماء.(نوایی،۹۱) خواند میر در بارهٔ او گفته‌است: «مولانا عطاءالله رازی به وفور علم و سرعت فهم و جودت طبع از اکثر فضلاء دانشور ممتاز و مستثنی بود و به سعت مشرب و میل به صحبت اهل طرب بر تمامی ظرفاء هنرور فایق می‌نمود و مدتی مدید تدریس مدرسهٔ خاقان سعید مغفور و خانقاه خاصه مقرب‌الحضره السلطانیه تعلق به آنجناب می‌داشت و به قلم فضل و کمال نقش افاده بر صحایف ضمایر بسیاری از طلبهٔ علوم می‌نگاشت ارتحال

مولانا برهان الدین از جهان محنت آیین به خلد برین در ماه رمضان سنهٔ اثنی و تسعمائه به وقوع انجامید.» (خواندمیر،۳۴۱)

۱۲- مولانا محمد بدخشی

مولانا محمد بدخشی در زمان میرزا الغبیک سرآمد شعراء سمرقند بود که همواره همت بر نظم معما و تألیف قواعد آن فن می‌گماشت. مدت سی سال در ملازمت امیرنظام‌الدین علیشیر اوقات گذرانید و چند رساله در علم معما تألیف کرد.(خواندمیر،۳۴۷) از جملهٔ این رسایل یکی «ضابطهٔ حل معما» است که مؤلف مدعی است رسالهٔ خود را به نظر جامی رسانیده و محل التفات آن استاد و پسند خاطر امیر کبیر علیشیر گردیده بود. بدخشی کتاب خود را سه قسمت کرده، اعمال سه‌گانهٔ تسهیلی و تحصیلی و تکمیلی حل معما را در آن‌ها نشان داده و هر قسمت را به چند بخش منقسم و هریک از آن‌ها را در ضابطه و تتمه‌ای مرتب نموده است.(ر.ک. صفا، ۲۰)

۱۳- مولانا محمد طالب

مولانا محمد طالب، طالب علمی خوش طبع بود و در فن معما از امثال و اقران ممتاز و مستثنی می‌نمود و سالها در ملازمت سلطان بدیع‌الزمان میرزا به منصب صدارت اشتغال داشت. . . از نتایج طبع آن جناب رساله‌ای است در فن معما در غایت دقت و لطافت و از منظومات مولانا محمد این معما به اسم یحیی در آن رساله مندرج است که:

چو روی خوب تو دیدم برفت از دل من   محبت همه اشیا به غیر وجه حسن

(خواندمیر،۳۵۰)

به جز افرادی که نامبرده شد در تاریخ حبیب‌السیر از چند نفر دیگر نام برده شده است که در این دوره در فن معما مهارت داشته‌اند و اشعاری به صورت معما سروده اند؛ از جمله: قاضی اختیارالدین حسن، مولانا کمال‌الدین شاه حسین کامی، مولانا شهاب‌الدین احمد الحقیری (خواندمیر، ۳۶۰،۳۵۵و۳۶۱)

پدید آمدن این‌همه رساله و کتاب در مورد معما مایهٔ تحیر و تأسف است که آیا در قرن نهم چه رخ داد و چه علل و عواملی موجب شد اوقات علما و دانشمندانی که می‌بایست صرف پیشرفت علوم و تألیف کتاب‌های علمی می‌شد در این مسیر صرف شود. در ذیل به بعضی از عوامل آن نظری می‌افکنیم.

عوامل گرایش به معما در قرن نهم

برخی از عوامل گرایش به معما و نوشتن کتاب‌ها و رساله‌هایی در آن فن در قرن نهم عبارت است از:

۱- تصنع‌گرایی: علت پدیدآمدن اینهمه کتاب و رساله در بارهٔ معما چیزی نیست جز این که در این دوره «شعر و ادب به انحطاط و ابتذال گرایید و دستخوش تصنعات مبالغه‌آمیز شد، ... ثناخوانی چندان خریداری نداشت ودر عوض هرچه بیشتر تصنع مورد توجه بود. آن علمایی که در دوره‌های قبل بودند همه در یورش مغول کشته‌شدند و نسل تازه‌ای پس از آن‌ها به وجود نیامد که راه آنان را ادامه دهد اگر شاعرانی وجود داشتند که بهره‌مند از استعداد شاعری و طبع شعرگویی بودند از مایه‌های علمی برخوردار نبودند که بتوانند آثاری پدید آورند که لفظ و معنی در آن‌ها همچون جسم و جان در هم تنیده باشد از اینرو همه برای عرضه کردن کالای فرهنگی خود به آب و رنگ ظاهر آن پرداختند. اگر در قرن هفتم مولانا پدید می‌آید که بر سر سفرهٔ معنوی آخرین پرورش یافتگان قبل از مغول جان را چنان پروش می‌دهد که از کوزهٔ جانش مثنوی معنوی و غزلیات شمس می‌تراود که آتش در جان سوختگان عالم می‌زند در اینروره توجه به ظاهر الفلظ موجب می‌شود کاتبی ترشیزی برای جبران

فقر معنوی شعر خود مثنویی بسازد که تمام قوافی ابیات آن بدون استثنا با یکدیگر متجانس باشد و یا مثنوی دیگری بسراید که ذوبحرین باشد. حتی غزل نیز که محدود به چند بیت در بیان احوال و احساسات و عواطف است «از لحاظ مضامین سخت محدود است و تقریباً همه طبق یک نمونهٔ معین سروده شده است.»(ریپکا،۳۹۹) تصنع گرایی به جایی می‌رسد که «ماده تاریخ و معماهای مبتنی بر کلمات و حروف به شدت مطلوب و مورد توجه است و مخصوصاً انواع معما چنان قدر و منزلتی دارد که گویی باارزش ترین انواع ادبی است.»(ریپکا،۳۹۹) و از سوی دیگر وسیله‌ای است برای اظهار فضل و مهارت شاعر.

۲- توجه خاص شاعران و ادیبان: به تبع تصنع‌گرایی در ادبیات، توجه خاص شاعران و ادیبان و متأدبان زمان به اینگونه سخنان پوشیده و مبهم و کوشش خاص در گشودن گره‌های الفاظ برای دریافت معانی و اظهار مهارت و فضل، یکی دیگر از موجبات علاقه به معما و گسترش آن بین اهل ادب بود.(ر.ک. صفا،۱۱۷) آن‌ها معما را صیقل فهم و زدایندهٔ زنگ دل می‌انگاشتند و معماپردازان و گشایندگان معما را صافی‌دل. میرحیدر معمایی در مثنوی معمائیه برای برانگیختن دیگران بدان، می‌گوید:

الا ای غافـــل از حـــال معمـــا — شنـــو فی‌الجمله احوال معمـا

معمـــا بر سبیـــل جـــزم بی‌وهـم — بود مرآت طبع و صیقل فهم

بـــود صافـــی‌دلان را زان درو چنگ — که از آیینهٔ دل می‌برد زنـگ

کمیت طبـــع ازو گـــردد سبکخیـز — سنان فهم از وی می‌شود تیـز

و کسی را که تمایل به معما ندارد کودن می‌داند:

مده بی‌رغبتـــان را میـــل این فـــن — که سوهان گیر نبود طبع کودن

(ر.ک. صدری،۱۰)

۳- ظهور فرقهٔ حروفیه: مؤسس این فرقه مردیست به نام فضل‌الله نصیحی استرآبادی که در نیمهٔ دوم قرن هشتم می‌زیسته است. حروفیه معتقدند انسان بر سایر موجودات به قوهٔ ناطقهٔ کلمه امتیاز دارد و آن را بـه وسیلهٔ بیست و هشت حرف الفبا به تحریر می‌آورد برای حساب جمل که از ارزش عددی این حروف استخراج می‌شود این طایفه تأثیرات عظیم قائل هستند(گویی که این حساب حروف و اعداد را از اسماعیلیه اقتباس کرده‌باشند) به علاوه حروف الفبا را نیز به طبقه‌بندی خاصی تقسیم می‌کنند. حروفی که دارای یک یا دو یا سه یا چهار علامت باشند در یک طبقه و دسته قرار می‌دهند.(براون،۵۰۵، پاورقی۱)

نظر به این که در حل معما هم حروف و حساب جمل مورد توجه قرار گرفته، برخی از ویژگی‌های آن در حساب و حل معما آشکار می‌شود بعید نیست که حروفیه نیز به جهت اهمیتی که در بیان رموز حروف قایل بودند برای نشر عقیدهٔ خود به ساخت و بیان معما می‌پرداخته‌اند و از طریق معما توجه دیگران را بـه ایـن رموز جلب می‌کرده‌اند و این خود موجب توسعهٔ معمانویسی شده باشد.

نکتهٔ دیگری که موجب تقویت این فرضیه می‌شود مشابهتی است که حروفیه با اسماعیلیه داشتند و اینها نیز همانگونه که اسماعیلیه با شیوهٔ ایجاد سؤال در ذهن مخاطب و سپس بیان پاسخ معتقدات خود را بـه مخاطب تلقین می‌کرده‌اند حروفیه نیز به طریق مطرح کـردن چیستان و معمـا معتقـدات خـود را مرکـوز ذهـن مخاطب می‌کرده‌اند.

۴- پیدایش فرقهٔ نقطویان: در همان سالهایی که حروفیه در حال شکل گرفتن بود مذهب دیگری زاده شد و آن مذهب نقطوی است که بوسیلهٔ مردی به نام محمود پسیخانی گیلانی متخلص به نعیمی پدید آمد.(صفا،۶۶) فرقهٔ نقطویان نیز همانند حروفیه با نگرشی که نسبت به حروف و نقطه‌دار بودن یا نبودن آن داشتند در توسعهٔ معما بی‌تأثیر نبودند.

۵- نشر نام‌های مذهبی: در دورهٔ مذکور، از یک سو کشاکش‌های لفظی و تبلیغی بین اهل سنت و شیعه به آثار ادبی و متون تاریخی کشیده شد و پیروان هر عقیده و مرامی در عیبجویی یکدیگر اشعاری می‌سرودند و در بدگویی دریغ نمی‌کردند، از سوی دیگر هر گروهی در منقبت پیشوایان خود منظومه‌هایی می‌پرداختند. یکی از شیوه‌هایی که می‌توانستند از طریق آن با برشمردن صفات نیک یا مخالف آن، نامی را شهره کنند ساخت معماهایی بود که از طریق گشودن آن به نام مورد نظر می‌رسیدند به همین لحاظ گویندگان معما با این تمهید نام بسیاری از رهبران و پیشوایان خود را بر سر زبان‌ها می‌انداختند. از جنبه‌های مثبت آن معماهایی بود که شیعیان برای نام «علی» می‌ساختند.

۶- تفنن و سرگرمی: پر کردن اوقاتی که جای امنی برای صرف کردن آن اوقات برای تحقیق و تألیف آثار برتر علمی نبود. جنگ و ناامنی محیط‌های علمی را از علما خالی کرد و هریک برای نجات جان خود به گوشه‌ای پناه بردند. در آن مکان‌هایی که هیچگونه امکاناتی برای پدید آوردن آثار برگزیدهٔ علمی نداشتند. صرف ایام عمر برای ساختن معما و حل آن نوعی گذران عمر به دور از اندیشیدن به وضع خونریز زمانه و نوعی تفنن و سرگرمی بود. چنانکه بسیاری از این اوقات صرف حاشیه‌نویسی و خلاصه‌نویسی نیز می‌شد.

۷- تسهیل امر آموزش: در قرن نهم بعضی از علما برای تسهیل امر یادگیری طالبان علم خصوصاً مبتدیان دست به اقداماتی زدند و آثاری تألیف کردند که یاور نوآموزان باشد اقداماتی از قبیل شروح و حواشی بر آثار علمای گذشته و ایجاد منظومه‌هایی به پارسی در صرف و نحو عربی. یکی از این شیوه‌ها نیز ساختن چیستان و معما بوده است، زیرا به وسیلهٔ چیستان و معما می‌شود نکته‌هایی را به راحتی آموزش داد و موجب پایدار ماندن آن مطلب در ذهن و خاطرهٔ دیگران شد.

۸- سفارش اهل زمانه: در مقدمهٔ بسیاری از کتاب‌ها، مؤلفین اشاره کرده‌اند به این که دوستی یا مریدی یا شخص بزرگی از آن‌ها درخواست کرده‌است که در موضوعی کتابی تألیف کنند و مؤلف کتاب را برای اجابت درخواست کننده نوشته‌است. یقیناً چنین درخواست‌هایی برخاسته از احساس نیاز شخص یا زمانه به آن موضوع است. از مقدمهٔ کتاب‌ها و رساله‌هایی که در مورد معما و حل آن تألیف شده برمی‌آید که در قرن نهم این فن و آگاهی در بارهٔ آن از درخواست‌های اهل زمان بوده است. چنانکه در اردبیل یکی از بازرگان زادگان از منوچهر تاجر ملقب به بدیع تبریزی درخواست می‌کند تا کتابی در شرح معمیات بنگارد و بدیع تبریزی نیز در پاسخ به خواستهٔ او کتاب « الاحیاء فی حل المعما» را تصنیف می‌کند.

نتیجه گیری

معما در ابتدا به عنوان یکی از تفنن‌های ادبی مطرح بوده است و ریشه در پرسش و پاسخ‌هایی داشته که بعدها معروف به چیستان شده است. در قرن نهم بنابر علل چندی از جمله ناامنی کشور و به تبع آن عدم استقبال از قصیده، ظهور فرقه‌های حروفیه و نقطویان، تصنع‌گرایی شاعران و عوامل دیگر معما رونق گرفت و به عنوان یکی از انواع ادبی پرطرفدار، مورد توجه شاعران و نویسندگان واقع شد. در این دوره برخی از شاعران آنچنان سرگرم معماپردازی و گشودن معماهای مشکل شدند و تمام هم و غم خود را در این راه صرف کردند که لقب معمایی گرفتند. همچنین رساله‌ها و کتاب‌های زیادی که در این فن نوشته‌شد و ذکر نام حدود هشتاد شاعر معماپرداز در کتاب مجالس‌النفایس علیشیر نوایی حکایت از تمایل عمومی این دوره به فن معما می‌کند.

منابع

- البغدادی، اسماعیل‌باشا(۱۹۵۱م): **هدیه‌العارفین، اسماءالمؤلفین و آثار المصنفین**، مجلد اول، بیروت، داراحیاءالتراث العربی، افست استانبول.
- البغدادی، اسماعیل‌باشا(۱۹۵۵م): **هدیه‌العارفین، اسماءالمؤلفین و آثار المصنفین**، مجلد دوم، بیروت، داراحیاءالتراث العربی، افست استانبول.
- امام اهوازی، سید محمدعلی(۱۳۷۹): **چیستان‌نامهٔ دزفولی**، گردآوری سید محمدعلی امام اهوازی، با مقدمهٔ «نظری به ادبیات عامه ایران»، علی بلوکباشی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول.
- انوار، سید عبدالله(۱۳۷۱): **فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی ایران**، جلد چهارم، سید عبدالله انوار، تهران، کتابخانهٔ ملی ایران، چاپ دوم.
- براون، ادوارد(۱۳۵۱): **از سعدی تا جامی**،تاریخ ادبی ایران از نیمهٔ قرن هفتم تا آخر قرن نهم هجری، عصر استیلا مغول و تاتار، ترجمه و حواشی علی اصغر حکمت، تهران، انتشارات ابن‌سینا، چاپ سوم، چاپ افست مروی.
- بهار، محمدتقی(۱۳۷۰): **سبک‌شناسی**، جلد۳، تهران، امیرکبیر، چاپ ششم.
- تفضلی، احمد(۱۳۷۸): **تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام**، به کوشش ژاله آموزگار، تهران، سخن، چاپ سوم
- جامی، نورالدین عبدالرحمن(۱۳۷۰): **نفحات‌الانس من حضرات القدس**، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران، اطلاعات، چاپ اول.
- حاجی خلیفه، مصطفی بن عبدالله(بی تا): **کشف‌الظنون عن اسامی الکتب و الفنون**، مجلد۱و۲، تصحیح محمد شرف‌الدین یالتقایا و رفعت بیلکه الکلیسی، بیروت، داراحیاءالتراث العربی.
- خواندمیر، غیاث‌الدین‌بن‌همام‌الدین‌الحسینی(بی تا): **تاریخ‌حبیب‌السیر فی‌اخبار افرادالبشر**، جلد۴، انتشارات‌کتابخانهٔ خیام .
- دانش‌پژوه، منوچهر(۱۳۸۱): **تفنن ادبی در شعر فارسی**، تهران، طهوری، چاپ اول.
- دبیرسیاقی، محمد(۱۳۷۰): **پیشاهنگان شعر فارسی**، تهران، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، چاپ سوم.
- ریپکا، یان(۱۳۸۱): **تاریخ ادبیات ایران**، از دوران باستان تا قاجاریه، مترجم عیسی شهابی، تهران، انتشارات‌علمی‌وفرهنگی، چاپ دوم.
- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۷۵): **از گذشتهٔ ادبی ایران**، تهران، انتشارات بین‌المللی الهدی، چاپ اول.
- شمس‌الدین محمدبن قیس الرازی(۱۳۶۰): **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی، تهران، زوار، چاپ سوم.
- صدری، مهدی(۱۳۷۸): **حساب جمل در شعر فارسی و فرهنگ تعبیرات رمزی**، تهران، مرکزنشردانشگاهی، چاپ اول.
- صفا، ذبیح‌الله(۱۳۶۳)، **تاریخ ادبیات در ایران**، ج۴، تهران، انتشارات فردوسی، چاپ دوم.
- طاش کبری زاده، احمدبن مصطفی(بی تا): **مفتاح السعاده و مصباح السیاده**، ج۱، هند، حیدرآباد دکن، مطبعه دایره‌المعارف النظامیه، چاپ اول.
- علیشیر نوایی، میرنظام‌الدین(۱۳۲۳): **مجالس‌النفایس**، به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران، چاپخانهٔ بانک ملی.
- مدرس تبریزی، میرزا محمد علی: **ریحانه‌الادب**، ج۳، تبریز، خیام، چاپ دوم.

ویژگی‌های زبانی متون تاریخی در سده‌ی نهم

دکتر محمود فضیلت *

چکیده

سرزمین ما ایران، در طول تاریخ فراز و نشیب‌های فراوانی را پشت سر گذاشته است. که از آن میان می‌توان یورش تیمور و تشکیل حکومت تیموریان در ایران را نام برد. حکومتی که بیش از یک سده به طول انجامید و تحولات گسترده‌ی اجتماعی، فرهنگی، زبانی و ادبی را در پی داشت. از پیامدهای زبانی و ادبی این دوره می‌توان رواج تاریخ نویسی و تحولات زبانی و سبکی در متون تاریخی را نام برد. نگارنده کوشیده است چگونگی و علل آن دگرگونی‌ها و نیز ویژگی‌ها زبانی و سبک شناختی متون تاریخی این دوره را بررسی کند.

واژه‌های کلیدی: تحول، زبان، متون تاریخی، تیموریان و سده‌ی نهم.

مقدمه

نخستین تاریخ نویس قرن نهم که بیش از دیگران در نوشتارهای تاریخی دوره تیموری اثر گذاشته؛ شرف‌الدین علی یزدی است. او پس از استیلای تیموریان (۹۰۵-۷۸۲هـ) به دربار آنان راه یافت. (شعرا و اندیشمندان یزد، محمدعی صادقیان ص۴۹) کتاب او - ظفرنامه- که به فرمان ابوالفتح میرزا ابراهیم سلطان پسرشاهرخ در سال ۸۲۸ نگاشته شده است؛ آمیزه‌ای از نظم و نثر ودر حقیقت شکل تکامل یافته‌ی ظفرنامه‌ی نظام‌الدین شامی است که در سال ۸۰۴ به نثر ساده و روان تألیف شده است. (یزدی۱۳۳۷، ص ۱۰۰).

موضوع ظفرنامه‌ی علی یزدی، جهانگشایی صاحبقران تتاری و شرح حال تیمور گورکانی از زمان تولد تا سال ۸۰۲ است. ویژگی زبانی این اثر را می‌توان صنعت‌گرایی و آراستن متن تاریخی با آرایه‌های ادبی و خیال‌انگیزی‌های شاعرانه دانست کتاب او، چون تاریخ جهانگشای جوینی و تاریخ وصّاف آمیزه‌ای از نظم و نثر می‌باشد. واز این روی می‌توان کتاب او را دنباله‌ی نثر نصراله منشی در کلیله و دمنه دانست با این تفاوت که نثر ظفرنامه، در مقایسه با کلیله تصنّع زبانی افزونتری دارد و از شعر و ضرب‌المثل‌های فارسی و عربی در این کتاب، فراوان دیده می‌شود. کتاب ظفرنامه از نظر ویژگی‌های زبانی، در حقیقت ادامه‌ی کتاب‌های تاریخی عصر مغول است. درونمایه‌های این کتاب، آبشخور اصلیِ تاریخ‌نویسان، نامه‌نگاران و منشیان همروزگار و پسین نویسنده است. امّا سبک این کتاب که خود تقلیدی از تاریخ‌نویسان دوره‌ی پیشین و فنی بود؛ در دوره‌ی بعد، چندان مورد توجّه قرار نگرفت. با آن که در روضه الصفای شش‌جلدی میر خواند مطالب ظفرنامه، با اندکی تغییر ذکر شده است. و منشیان تیموری و صفوی آن را نمونه‌ی بدیع ترسّل دانسته و سرمشق قرار داده‌اند. (صفا، ۱۳۷۲جلد۵ ص۱۹۴).

---

*استادیار ، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه رازی کرمانشاه .

فراوانی نام‌ها، اصطلاحات و عنوان‌های نظامی در ظفرنامه و نوشته‌های تاریخی بیش از آن نیز می‌نمایاند که روحیه‌ی نظامی‌گری، از ویژگی‌های اقوام مهاجم مغولان و گورکانیان بوده است. از این رهگذر واژه‌هایی چون باسقاق (مأمورمحلی مالیات) داروغه (پاسبان)، شحنه(پاسبان، داروغه) واز این گونه‌ها، وارد زبان فارسی شدند به این علّت که با فروپاشی مرزهای سیاسی ایران که پس از یورش مغولان و اعقاب آنان به وقوع پیوست و حدود دویست‌سال به طول انجامید. دیوانسالاران ایرانی که در خدمت خاقان بودند؛ گزیری جز کاربرد آن‌ها نداشتند.

تیمور که خود را از نژاد چنگیز می‌دانست پس از ازدواج با یکی از نوه‌های او، لقب گورکان- داماد- گرفت. او کوشید تا بار دیگر، قدرت چنگیزی را بازگرداند. و با انتقال پیشه‌وران و دیوانسالاران به سمرقند، آن را بغداد ماوراء النهر بنامد. در این دوره بود که فرمان و قانون حکومتی بازبان مهاجمان پیروز ابلاغ می‌شد و زبان فارسی را که مایه‌ی همبستگی ایرانیان بود؛ بیش از پیش تهدید می‌کرد. فرمان (یرلیغ)؛ جلسه‌ی مشاوره، (قوریلتای)؛ و مُهرشاهی، (طغری) نامیده می‌شد. در دوره‌های بعد نیز این وضع ادامه یافت تا جایی که تادوره‌ی قاجار، به جای واژه‌ی سال، (ئیل) به کار می‌رفت و برج‌ها نیز با نام‌های غیرفارسی، نامیده می‌شد.

با شرایط خاص حاکم بر امپراتوری تیموری، آزادگان ایران به دوگروه تقسیم می‌شدند:

۱-اهل قلم و ایرانیان تاجیک با لفظ «تات» شناخته می‌شدند این عنوان برای تحقیر آنان و نشان دادن شأن و رتبه‌ی دون آن‌ها به کار می‌رفت. این در حالی است که تمام امور اداری و دیوانی این امپراتوری وسیع توسط تات‌ها اداره می‌شد.

۲-اهل شمشیر که اقوام مهاجم بودند وپایه و ستون چیرگی خاندان تیموری بر سرزمین‌های پهناور گشوده شده، شمرده می‌شدند. (میراحمدی۱۳۶۹ صص ۴۷-۴۱-۴۰)

در دورهٔ تیموری، کتاب‌های تاریخی بسیاری، به تشویق میرزاها- شاهزادگان تیموری- نوشته شد و نویسندگانی چون نظام‌الدین شامی (شنبی) مؤلف ظفرنامه، مولانا نورالدین لطیف عبدالله الهروی (حافظ ابرو) نویسنده‌ی زبدة‌التواریخ و عبدالرزاق سمرقندی نویسنده‌ی مطلع‌السعدین و محمدبن خاوند شاه (خواندمیر) گردآورنده‌ی روضه‌الصفا احمدبن جلال‌الدین محمد مشهور به «فصیح‌خوافی» نویسنده‌ی مجمل فصیحی و جعفربن محمدبن حسن جعفری مؤلف کتاب‌های «تاریخ‌کبیر» و «تاریخ‌یزد» و احمدبن حسین‌بن علی کتّاب که «تاریخ جدید یزد» را نگاشته است. دیگری، حسن‌بن علی‌بن حسن‌بن عبدالملک‌قمی‌است‌که‌کتاب‌تاریخ‌قم (۳۷۸هـ) تألیف حسن‌بن محمد قمی را در تاریخ ۸۰۵ و ۸۰۶ از عربی به فارسی ترجمه کرده است. (بهار۱۳۵۵ ج ۳ص ۱۹۱به بعد).

قدیم‌ترین تاریخی که برای تیمور نوشته‌اند تألیف مولانا نظام‌الدین شامی منسوب به ظفرنامه است که نام او قبل از این گذشت. این کتاب در کمال سادگی و دقت تحریر شده است. مؤلف در مقدمه می‌گوید: امیر تیمور امر کرد که از عبارات مشکل‌پرهیز کن و طوری بنویس که عامه فهم کنند. و خاصه اعتراض نکنند. (بهار، ج۳ ص۱۹۱) سبک این کتاب، الگوی تاریخ نویسان عصر تیموری است. این تاریخ به اهتمام شرکت اشکودا از اهالی چک‌اسلواکی در بیروت به چاپ رسیده است. ظفرنامه‌ی شرف‌الدین علی از این کتاب بسیار نقل کرده، ولی نام او را نبرده است.

در اینجا نمونه‌ای از «ظفرنامه‌ی شامی» را نقل می کنیم. او در باره‌ی جنگ حلب می‌نویسد:«امیر صاحب‌قران بنیاد جنگ سلطانی نهاد و بنفس خود متوجه شد حلبیان چون بسیاری آن لشکر بدیدند حیران و عاجز شدند و غیر از گریختن چارهٔ دیگر ندانستند و بناچار پشت دادند. لشکر منصور در عقب ایشان لغام ریزان شده تاخت کردند و چندان سوار و پیاده بقتل آوردند که از کشته‌ها پشته‌ها برآمد و شارح و دروازه‌ی حلب از مقتولان مالامال شد چنانچه سواران بر سرکشتگان می‌گذشتند و اسب و استر به دشواری می‌رفت لشگرها که از اطراف جمع شده

بودند بجانب دمشق گریختند. لشگر منصور تکاولی کرده بسیاری از ایشان بتیر و شمشیر به قتل آوردند و آنها را که زنده ماندند از اسب انداختند و چندان خواسته و چهارپایان بغارت بردند که محاسبان چالاک از شمار آن عاجز آیند و باقی لشکر شهر را مسخّر کرده غارت کرده و خلق را اسیر گرفتند و چندان زر و مال و قماش بیغما بردند که در وهم نگنجد و در شمار نیاید. «سودون» و «تیمورتاش» در قلعه درآمدند و براحکام و بلندی آن اعتماد کردند. و آن قلعه از جمله‌ی قلعه‌های نامدار است. خندقی در عرض سی‌گز تخمیناً به غایت فراخ که اگر خواستندی کشتی‌ها در آن بگردیدی و خاک ریز قلعه بلند به مقدار صدگز تخمیناً و بالای این بارو و برجها سنگ گردانیده و آن خاک ریز چنان تیز که پیاده بروی نتوانستی رفت. (همان صص۱۹۲-۱۹۱)

از کتاب‌های تاریخی که به پیروی از ظفرنامه‌ی نظام‌الدین شامی نوشته شده است؛ کتاب ظفرنامه‌ی تیموری است که آن را در سال ۸۲۸ به پایان رسانید. این کتاب به تقلید از نثر جهان گشای جوینی نوشته شده است. از این روی، چنانکه استاد ملک‌الشعرای بهار گفته است؛ شرف‌الدین را باید احیاگر نثر فنی شمرد. و شاید از برکت او بود که باردیگر سبک قدیم برروی کار آمد.

دولتشاه سمرقندی در باره شرف‌الدین علی یزد و کتاب ظفرنامه‌ی او می‌گوید: «مولانا شرف بوقت پیری بالتماس شاهزاده [ابراهیم سلطان پسرشاهرخ] را تألیف نمود و به ظفرنامه موسوم ساخت... والحق صاف‌تر از آن تاریخ از فضلا هیچ کس ننوشته است و طرفه مجموعه‌ای است ظفرنامه واز تکلفات زاید دور و بطبایع نزدیک، و ابراهیم سلطان نیز... تاریخی که بخشیان [بخشی‌ها مانند ظبّاط بوده‌اند] و روزنامه‌چیان در روزگار امیر بزرگ ضبط نموده بودند از خزاین سلاطین از ممالک جمع می‌نموده و از بعضی مردمان عدل و معمّر ... تفحص و تحقیق می‌نمود... و آن تاریخ مبارک برنهج صدق و راستی باتمام پیوست؛ (بهار ج۳ صص۱۹۴-۱۹۳) امّا استاد بهار در پانوشت صفحه صدونود و چهار جلد سوم سبک شناسی نثر این ادعای دولتشاه را درست نمی‌داند و چنین می‌گوید: به تصریح عبدالرزاق اسحاق مؤلف مطلع‌السعدین و صاحب حبیب‌السیر اول کسی که تاریخ امیر تیمور را نوشت مولانا نظام‌الدین شامی بود و گوید هرکسی تاریخ تیمور را نوشته؛ از او نقل کرده است و اتفاقاً عین عبارات ظفرنامه نظام شامی در ظفرنامه شرف‌الدین نقل شده است باین دلیل شرحی که دولتشاه می‌نویسد خالی از لاابالی‌گری و گزاف نیست».

در مجموع نثر دوره‌ی تیموری و ویژگی‌های زبانی آن را باید تابعی از همه‌ی زمینه‌هایی دانست که نثر درآن، نگاشته شده است. این زمینه‌ها بی‌گمان خود، از دگرگونی‌های تاریخی، که پیش از این به وجود آمده اثر پذیرفته است. به همان اندازه که حکومت تیموری، دنباله‌ی چیرگی مغولان بر ایران است، رواج تاریخ نویسی در این دوره نیز ادامه‌ی تاریخ‌نویسی مغولانی است که دلبسته‌ی زندگی نیاکان خود بوده‌اند و آن را ارج می‌نهاده‌اند.

واژگان ترکی در نوشتارهای این دوره نیز نشان از تعمیق چیرگی این قوم بطور غیررسمی دارد. واژه‌های ترکی و مغولی که پیش از این به زبان فارسی و به تبع آن به ادبیات رخنه کرده است؛ اکنون رسمیت می‌یابد و سلطان حسین بایقرا و امیر علیشیر نوایی وزیر سلطان حسین(۹۰۶-۸۴۴هـ) در هرات، ترکی‌گویی و ترکی نویسی را تشویق می‌کنند و امیر علیشیر مجالس النفائس و محبوب‌القلوب و محاکمه اللغتین را به ترکی می‌نویسد و ظهیرالدین بابرهم بابرنامه را به ترکی می‌نویسد. (شمیسا، ۱۳۷۶ص۱۰۶)

اگر چه نثر در قرن نهم روبه سادگی نهاد؛ ولی سادگی نثر این دوره را نباید با سادگی نثرهای مرسل دوره‌ی آغازین دری، یکسان انگاشت، نثر ساده‌ی این دوره به سبب ویرانگری‌های مدنی و فرهنگی چنگیز و جانشینان وی، پختگی و استواری چندانی ندارد و ستایشگران تذکره نویس این نثر نیز از دانش و اعتبار علمی چندان بهره‌مند نبوده‌اند. با این همه، سبک نثر در دوره تیموریان و قرن نهم را می‌توان سبک میانه‌ی نثر ساده و فنی دانست. همان سبکی که غالب نویسندگان این دوره چون عبدالرزاق‌بن اسحاق، جامی، کاشفی، حافظ ابرو، میر خواند و خواند

میربکار بسته‌اند. هرچند همه‌ی این‌ها عبارت را از یکدیگر گرفته‌اند و نقل کرده و مأخذ همهٔ آنها نوشته‌های عطاملک جوینی است و وصاف است که قدری آن عبارات بتوسط خواجه رشید ساده شده و به نظام شامی و عبدالرزاق و میرخواند رسیده است. و خواند میرو دیگران بار دیگر در آن عبارات دست برده و به عقیده حقیر آنرا خراب ساخته‌اند. (بهار ج۳ ص ۱۹۸)

از برجسته‌ترین تاریخ‌نویسان قرن نهم، که البته کتاب روضه الصفای او از تقلید و اقتباس به دور نمانده است؛ می‌توان میر خواند را نام برد. محمد میرخواند از فرزندان امیر خاوندشاه یکی از محترمین عصر تیموری بوده است. روضه‌الصفای او قسمتی ترجمه از تاریخ‌های عربی است و قسمتی اقتباس از تواریخ خاصّه‌ی فارسی و حتی نقل به عبارت از جامع‌التواریخ رشیدی و ظفرنامه‌ی شرف‌الدین علی با اندک اصلاحی که در سادگی عبارت گاهی رعایت کرده و قسمتی هم تألیف خود اوست. تاریخ او هفت جلد است . شش جلد را خود میرخواند تألیف کرده و مجلد هفتم را که از آغاز پادشاهی سلطان حسین بایقرا است به امر امیر علیشیر بعداز فوت میرخواند، دخترزاده‌اش غیاث‌الدین، خواند میر مؤلّف «حبیب‌السیر» تا انجام کار «بدیع‌الزمان میرزا» برشته‌ی تحریر کشیده و مرحوم رضاقلی خان هدایت در خاتمه‌ی این جلد، چند صفحه که مشتمل بر تاریخ مختصری از قره قویونلوها و آق‌قویونلوها باشد؛ ضمیمه ساخته است. (بهار ج ۳ صص ۲۰۵-۲۰۴)

شش جلد کتاب تاریخ میرخواند در باره‌ی ظهور و سقوط شاهزادگان تیموری تا دهه‌ی هشتم قرن نهم هجری است و افزون بر خواندمیر که تاریخ سلطان حسین بایقرا و فرمانروایان قره‌قویونلو و آق قویونلو را به آن افزوده و جلد هفتم نام نهاده است؛ رضا قلی‌خان هدایت چکیده‌ی تاریخ صفویان تا فروپاشی حکومت افشاریان را بدون ریزبینی و نکته‌سنجی نوشته و جلد هشتم نامیده و سپس تاریخ پادشاهان قاجار را تا آغاز پادشاهی ظلّ السلطان علی‌شاه جلد نهم و از آغاز پادشاهی محمدشاه تا سال ۱۳۷۴ که آغاز پادشاهی ناصرالدین شاه قاجار است، جلد دهم خوانده است.

اگر چه هدایت کوشیده است جلدهای هشتم، نهم و دهم را بنویسد؛ ولی بی‌گمان نثر او از نظر شیوه‌ی تاریخ‌نویسی و نیز سبک و زبان نسبت به میرخواند متفاوت است و می‌توان گفت که تا حدّی نثر هدایت از غلط نویسی‌های عصر تیموری و قرن نهم، به دور مانده است.

از تاریخ نویسان دیگر عصر تیموری، حافظ ابرو است. او تاریخ رشیدی را در دوجلد اصلاح نموده و رویدادهای عصر ابوسعید ایلخان مغول و امیر تیمور و جانشینان او را خود نوشته است. او افزون براین، کتاب زبده التواریخ بایسنقری را نگاشته است که از مرگ بوسعید(۶۳۷هـ) تا حوادث مهم و تاریخی سال هشتصدو بیست و نه‌هجری را که زمان خود اوست؛ شامل می‌شود. نثر حافظ ابرو، ساده و روان است و روش منشیانه و فنّی را که در برخی از آثار این دوره دیده می‌شود؛ به یک سوی نهاده است. زبده‌التواریخ، در واقع، جلد چهارم از کتاب مجمع‌التواریخ سلطانی است که سه جلد نخست تاریخ همگانی است و از آغاز آفرینش تا زمان ایلخانان مغول را در برمی‌گیرد. مؤلّف در آوردن مطالب درست و دقیق کوشیده است.

چنانکه پیش از این گفته‌ایم؛ نثر حافظ ابرو در مجمع‌التواریخ سلطانی و زبده‌التواریخ و دیگر کتاب‌های وی ساده است. و برنگارنده معلوم نیست که استاد بهار، از چه روی، تحریر این کتاب را به شیوه‌ی تاریخ وصّاف که نمونه‌ی تمام عیار نثر متکلّف است؛ می‌داند؟ (بهار۱۳۵۵ ص۶) نمونه‌ای از نثر مجمع‌التواریخ سلطانی:«رفیقان به استقرار و قیاس بدانستند که سلطان محمد نمانده است. به این بشارت، قاصدان به حملهٔ قلاع فرستادند و خصمان

گریزان، سلب و سلاح در راه می‌انداختند. رفیقان جمعی را بکشتند و قومی را غرق کردند و همچنان براثر ایشان می‌رفتند تا به شهر طالقان.» (خبره‌زاده ۱۳۷۰جلد۲ص ۱۴۹).

از دیگر متون تاریخی این دوره، «مطلع‌السعدین» است. این کتاب که رویدادهای ابوسعید آخرین پادشاه ایلخانی مغول تا پایان پادشاهی ابوسعید تیموری را در برمی‌گیرد؛ با نثری ساده و روان نوشته شده است. چنانکه استاد بهار نیز ذکر کرده است؛ این کتاب پرمغز اطلاعات بسیار نفیس تاریخی را که بعدها مایه‌ی دست بسیاری از تاریخ‌نگاران شده است؛ شامل می‌شود (نک: سبک‌شناسی بهار ج۳ ص ۲۰۶). مؤلف مطلع‌السعدین، کمال‌الدین عبدالرزاق سمرقندی است. او کتاب خود را در دوجلد، نگاشته است. زبان و نثر این کتاب منشیانه اما از تکلف و تصنّع پیراسته است. نمونه‌ای از متن این کتاب: «جمعی بر امیر حسن‌بن امیر حسین‌بن آق‌بوقا، افترا کرده، به سلطان رسانیدند که او را با بغدادخاتون مراسلات پنهانی است، و قصد سلطان دارند. پادشاه را باور آمد. و حکم کشتن او کرد. مادر او که عمهٔ سلطان بود، خون او را درخواست کرده؛ بخشید. و به قلعهٔ کماخ فرستاد که آنجا مقیم باشد. و بغدادخاتون مفلوک شد، تا آن سخن تحقیق شده، افترای مفتریان روشن گشت. و به یاساق رسیدند. و باز خاتون را جاه و مرتبه ارتفاع یافت. وصاحب اختیار کلی و جزوی، خاتون و وزیر بودند. (همان ص۲۸۶)

جعفربن محمد جعفری از دیگر تاریخ‌نویسان سده‌ی نهم، دوکتاب «تاریخ کبیر» و «تاریخ» یزد را نوشته است. کتاب نخست تاریخی همگانی است و کتاب دوم اختصاص به یزد دارد. این کتاب مأخذ کتاب‌هایی است که پس از آن، درباره‌ی یزد نوشته شده‌اند. نثر جعفری،از استواری و دقت چندانی برخوردار نیست. و با آنکه گویا، وی شاعر و منشی نیز بوده است؛ نشانه‌هایی از سستی و سهل‌انگاری در نثر وی دیده می‌شود. نمونه‌هایی از تاریخ یزد: «برمقابل مدرسه رصدی ساخته و دومنار کوچک بر دوطرف آن مبنی شده و بر سریکی مرغ رویین نهاده که چون آفتاب طالع می‌شود، آن مرغ روبه آفتاب می‌کند و هرچه که آفتاب بر می‌آید، او روی به آفتاب دارد برآن جانب،ودر میان رصد، چرخ چوبین نقش نهاده و سیصد و شصت قسمت کرده ودرهر قسمتی درجه‌ای ساخته. محل آفتاب، هرروز، در درجه‌ای می‌نماید که آفتاب کدام درجه است.» (همان ص ۱۳۲-۱۳۱)»

چنانکه پیداست، نویسنده «برمقابل» را به جای «درمقابل»، «بر دوطرف»، را به جای «در دوطرف»، «مبنی شده» را به جای «بنا شده» و «طالع می‌شود» را به جای «طلوع می‌کند» به کار برده است. با وجود این، می‌توان نثر جعفری را ساده انگاشت و دیریاب بودن بخش‌هایی از نثر وی را از سهل‌انگاری‌های نویسنده یا کاتب آثار وی دانست.

از تاریخ نویسان دیگر این دوره می‌توان شرف‌الدین علی یزدی را نام برد. او نیز مانند نظام شامی، کتابی با عنوان ظفرنامه دارد. ظفرنامهٔ یزدی را می‌بایست تکامل یافته‌ی کتاب نظام شامی دانست. هرچند شرف‌الدین یزدی در کتاب خویش، از ظفرنامهٔ شامی سخن نگفته است. تولد و حوادث زندگیِ تیمور گورکانی تا سال هشتصد ودوی هجری، موضوع ظفرنامه یزدی است. (همایی۱۳۷۳ ص ۲۴۹) در این کتاب آمیزه‌ای از نظم و نثر فارسی و عربی دیده می‌شود. که مورد توجه نویسندگان و منشیان این دوره قرار گرفته است. چنانکه مطالب آن در روضه‌الصفای خواندمیر با اندک تغییراتی نقل شده است. و منشیان عصر صفوی نیز آن را نمونه‌ی بدیع ترسّل دانسته و سرمشق قرار داده‌اند. (یزدی۱۳۳۷ ص۱۰۰) این کتاب، برخلاف ظفرنامه‌ی شامی که نویسنده کوشیده است از شیوه‌ی سخن‌آرایی و نقش پیرایی بپرهیزد؛ با نثری مزّین و مصنوع و با اشعاری که بیشتر از خود نویسنده است؛ نوشته شده و از این جهت، به گلستان سعدی می‌ماند. نمونه‌ای از نثر آن: «از حکم تقدیر آسمانی که مجاری امور عالم آشکار و نهانی، مطلقاً بر آن مترتب است، امیرزاده، میرانشاه، در پاییز سنهٔ ثمان و تسعین و سبع مائه، ... در حوالی خوی، به قرب مزار پیر عمر نخچیریان، نشاط شکار فرموده بود. ودر اثنای تک و تاز، به قوچی باز خورد و از فراز زین دو

توگشته ... شاهزاده‌ای که مانند او شهسواری در روی زمین کم افتد، به سروگردن بر زمین افتاد و از شدت آن سقط، زمانی نیک از خود برفت. غریو از نهاد امرا و ارکان دولت برآمد.» (همان ص ۲۷۸)

در این دوره، ترجمه‌ی کتاب‌های تاریخی نیز دیده می‌شود. کتاب تاریخ قم که در سال ۳۷۸ هجری قمری، توسط حسن‌ابن محمد قمی به زبان عربی تألیف گردیده بود؛ در سال ۸۰۶-۸۰۵ هجری قمری توسط حسن‌بن علی قمی به فارسی ترجمه شد. این کتاب شامل جغرافیا و تاریخ اجتماعی و سیاسی قم است. نثر کتاب، مانند اغلب کتاب‌های این دوره، روان و ساده است امّا در آن واژه‌ها و اشعار عربی به کار رفته است. برخی از واژه‌های عربی این کتاب، مهجور بوده و در نثر مرسل فارسی، دیده نشده است. واژه‌هایی مانند تسعیر «نرخ‌گذاری»، مقاصه «دوری» و مقاسمت «سوگند خوردن یا سوگند دادن». یا تبدیل واج «پ» به «ب» که نشان از تأثیر متن اصلی بر ترجمه دارد؛ در این جمله: «از برای کسری ابرویز، خراج هجده مملکت او چهارصدهزار هزار وبیست هزار هزار درهم برسید» (نثر پارسی در آیینهٔ تاریخ، علی‌اصغرخبره‌زاده ص ۱۷۳). کاربرد جمع مکسر عربی نیز از دیگر ویژگی‌های سبکی نثر این کتاب است:«واین فرشتگان مأمورند به تقویت و تمشیت صواحب جیوش» (متون تاریخی، اسماعیل حاکمی ص ۱۶۱). اما کتاب، گاه ویژگی‌های سبکی کهن را دارد. واژه‌های دیهی (دهی)، دیه(ده)، نفروختی «نمی‌فروخت» و نستدی «نمی‌ستد» از این گونه‌اند:

«در دیهی از دیه‌های قم، نام آن مزدجان، آتشکده‌ای کهنه و دیرینه بوده است.» (همان، ص ۱۶۵)

«از اهل ریسمان، ریسمان و از اهل صنعتی آنچه ایشان را در دست بودی بستدی و خمر و خوک و هرآنچه در شرع حرام است، نستدی. و به سبب خراج گاو، درازگوش ایشان نفروختی. (همان ص ۱۷۵)

نثر تاریخی سده‌ی نهم، اگر چه ویژگی‌های زبانی و سبکی متغیّری دارد. امّا اغلب آثار این دوره را می‌توان با ویژگی‌های سبک بینابین در نثر تبیین کرد. نثر بینابین این دوره، در کنار نثر فنی و مصنوع دوره‌ای را با ویژگی‌های سبکی دوگانه، می‌نمایاند. استاد بهار در باره‌ی نثر مصنوع این دوره چنین می‌نویسد: «نویسندگان این دوره گاه در مقدمات کتب و خطب و فواتح فصول، تشبیب‌هائی به سبک قدیم می‌نویسند که از حیث سجع قدری شباهت قدیم دارد ولی از حیث جزالت و انسجام و سایر استادی‌ها در مرتبه‌ی دون قرار دارد. لغات عربی، بسیار کمتر از قدیم و شعر عربی و استدلالات و تمثیل و مثل به ندرت در آن دیده می‌شود. متن کتب ساده و گاهی دارای رکالت و سستی است و این معنی در حبیب السیر تألیف غیاث‌الدین خواندمیر دیده می‌شود و نیز چیز تازه‌ای که در این عصر می‌بینیم، القاب و عناوین و پرچانگی‌هایی است که مؤلفین اخیر دوره‌ی تیموری در اوایل کتب یا در تشبیب فصول در باره‌ی ممدوح معمول می‌دارند که گاهی دو سه صفحه را باید عبور کرد واز تپه ماهور مدیحه‌ها و موازنه‌ها و مزدوجات و اسجاع و القاب یاوه و بی‌اصل باید گذشت تا به زحمت نام کسی را که مقصود نویسنده است و کتاب به نام اوست؛ به دست آورد.» (بهار ص ۲۰۸)

با وجود این که نثر فنی و متکلف با ذائقه‌ی چنگیزخان و تیمور گورکانی سازگار نبوده است؛ امّا شیوه‌ی مدح و مداهنه باردیگر در عصر خاندان تیمور، رواج یافت. «آوردن لغات و ترکیبات تازی و ترکی کردن الفاظ فارسی که همان معنی را داشته است؛ از مختصات این زمان است... از حیث صرف و نحو نیز نثر بسیار تنّزل کرده است، فعل‌های و صفی‌که گاه‌گاه در محل معین و با ضابطه و آیین خاص به کار می‌رفت؛ در این ادوار به تکرار و پی‌درپی چه به حال وصفی و چه به حال خبری یعنی به صیغه‌ی ماضی نقلی یا بعید با حذف فعل معین، استعمال می‌شود.» (همان، ص۲۰۹)

از ویژگی‌های زبانی و سبکی آثار تاریخی این دوره کاربرد واژه‌های مهجور تازی، کاربرد واژه‌های مِغولی و ترکی، عدم دقت در کاربرد واژه و رعایت نکردن قواعد دستوری، وجود زبان شعری و تصویرپردازی، کاربرد واژه‌ها و عبارت‌های عامیانه، رعایت برخی از قواعد زبانْ عربی، تحول واج‌های فارسی به عربی، استناد به آیات قرآنی و عبارات و امثال عربی، کاربرد برخی از ویژگی‌های نثر قدیم و حشو را می‌توان نام برد.

در نثر این دوره واژه‌های مهجوری چون حصص (بهره‌ها)، میاه (آب‌ها)، دراری(ج دری، منسوب به دُرّ)، اکلیل (تاج، افسر)، مصاید (جِ مصیده: دام‌ها)، مکاید (جِ مکیدت. مکرها)، هبوب (وزیدن باد)، نکبا (بادنامناسب و کژ)، مستجیر (زنهارخواه، پناه برنده)، مستغیث (فریادرس)، منطفی (خاموش شونده)، مصدوقه (صدق و راستی)، تمویه (زراندود کردن، دروغ آرایی)، قرع (کوفتن،زدن، کدو)، تسویل (آراستن چیزی برای فریب دیگران) اعادی (جِ اعداد، جِ عدو) و حداثت (نوجوانی، جوانی) دیده می‌شود:

تمام موقوفات از **حصص** ... و **حواتین** و میاه **ثبت** کرده. (تاریخ یزد)

عم و پدر پادشاه دره‌ای از **دراری** اکلیل سلطنت به من ارزانی فرمودند. (مطلع سعدین و مجمع بحرین)

و سیدنا مصاید مکاید بگسترد. (مجمع التواریخ سلطانی).

وگاه **هبوب نکبای** نکبت... در آن مشاهده توان کرد. (ظفرنامه‌ی یزدی).

مُستجیر و **مستغیث** و **ضلامه** رفع کرد(همان).

میرزا الغبیگ آن را به دست خویش **منطفی** ساخت (روضه‌الصفا).

وزیر، **مصدوقه‌ی** حال معروض داشت (آثار الوزراء).

از آن وقت باز، لفظ **تمویه** و **قرع** آن از دل من بیرون نشده است. (همان).

جماعتی از اوباش و اراذل، به **تسویل** نفس شیطانی خروج کردند. (ظفرنامه‌ی شامی).

چون لشکر برسد، متوجه دفع **اعادی** می‌گردیم. (تاریخ گیلان ودیلمستان) چون پادشاه در **حداثت** سن بود (مطلع سعدین و مجمع بحرین).

واژه‌های مغولی و ترکی نیز در متون تاریخی این دوره به کار می‌رفته است که از آن میان می‌توان به این موارد اشاره کرد:

مُنقلای (پیشانی، جبهه)، تمغا (نشان، داغ، علامت)، اوردو (سپاهیان با لوازم آنان)، **تغار** (نوعی ظرف، واحدی برابر با ده‌کیلو)، ساوری(اِنعام، باج و خراج)، یورت (چراگاه- محل خیمه وخرگاه)، تومان (ده‌هزار)، قمیز (نوعی شیر ترش)، یرلیغ (فرمان پادشاه)، یارغو (عوارض رسیدگی به جرایم)، سیورغال (تیول، زمین و عواید آن).

وگاه جمله‌هایی از گونه‌ی «سن هم بونیک» (تو هم می‌دانستی؟) نیزدیده می‌شود:

امیر صاحبقران، اغروق در ری گذاشته **منقلای** تعیین کرده. (ظفرنامه شامی)

منادی کردند که بعداز این، به جهت **تمغا**، متعرض مردم نشوید. (روضه الصفا)

نیم‌شب، آواز دهل و طبل، به **اوردو** رسید (روضه الصفا)

درآن ولایت، مجموع لشکر و علوفه و **تغار** قسمت کرد(همان)

پیشکش و **ساوری** طلب می‌نمود (تاریخ طبرستان و رویان و مازندران)

ایشان به **یورت** او رفتند (روضه الصفا)

هرروز مبلغ چند **تومان** از سوق سلطان بغداد و تیمانچه‌ی تبریز... حاصل بود.

قدحی **قمیز** دریال و کفل اسب پاشیدند(همان) (مطلع سعدین و مجمع بحرین)

به موجب حکم **یرلیغ** سلطان سعید، امیرالامرایی و پیشوائی ما، همه بر امیر چوپان مقرر باشد(همان).

خواجه را آورده در اردو، **یارغو** پرسیدند. (همان).

ومیرزا الغبیگ ولایت بلخ را به رسم **سیورغال** به فرزند ارجمند خود، میرزا عبداللطیف ارزانی داشت.(روضه‌الصفا).

کاربرد واژه‌های فارسی، عربی، ترکی و مغولی گاه موجب حشو در جمله‌ها شده است چنانکه در جمله‌های زیر می‌بینیم:

مردم جوق جوق و فوج فوج و گروه گروه نزد سید می‌رفتند. (تاریخ طبرستان و رویان و مازندران) و در سرای موسی‌بن خزرج‌بن سعد اشعری فرود آمد و نزول کرد. (ترجمه‌ی تاریخ قم) و روایت صحیح ودرست آن است که چون خبر به آل سعد رسید. (همان).

آیات قرآنی و عبارات و امثال عربی نیز در متون تاریخی این دوره دیده می‌شود:

غرّه محرم سنه‌ی ثلث و خسمائه (مجمع‌التواریخ سلطانی)

الا انّی قُتلْتُ یوم الثور الابیض؛ اعنی آن روز کشته شدم که آن گاو سفید را کشتند (زبده التواریخ کاشانی)

ماشاءَالله کانَ و مالَمْ یشاءْ، لم یکن. (آثارالوزراء)

امداد انعام سمت لامقطوعه و لاممنوعه داشت. (مطلع سعدین و مجمع بحرین)

رعایت برخی از قواعد دستوری زبان عربی نیز در این آثار وجود دارد. گاه قواعد مذکور برای واژه‌های عربی که با نشانه‌های فارسی جمع بسته شده‌اند؛ بکار رفته است:

از نادرها و قصه‌های عجیبه. (ترجمه‌ی تاریخ قم).

وگاه بر واژه‌ی فارسی، تاء تأنیث عربی افزوده شده است:

و میرزا الغبیک، چون به قلعه‌ی شاهرخیه رسید... (همان)

یا به شیوه ی زبان عربی، صفت را مطابق با موصوف ذکر می‌کنند و برای واژه‌ی فارسی که معادل آن در زبان عربی مؤنث است؛ صفت مؤنث می‌آورند: چنانکه در جمله‌ی زیر «مهره» جمع ماهر و صفت اطبّا است.

و بعضی از مهره‌ی اطبا گفته‌اند که این قدر مشغولی، در ازاله‌ی مرض دخل دارد.(همان)

و در عبارت زیر ، «هجریّه» صفت «سال» به صورت مؤنث آمده، زیرا معادل عربی آن «سنه» مؤنث است:

... و سال هجریّه، به هفتصد و نود ودو رسیده... (تاریخ طبرستان و رویان و مازندران)

وگاه صفت پس از موصوف قرار می‌گیرد:

و بربالای دایره‌ی قمر، دایره‌ی خمسه‌ی متحیّره باشد. (تاریخ یزد)

واج‌های فارسی نیز در برخی از موارد به عربی بدل شده‌اند و کهستان به قهستان، اسپهسالاران به اسفهسالاران، آذر گشسُپ به آذر جشنسف، اسپاهیگری به اسفاهیگری، دستگردان به دستجردان و دژ به دز تغییر یافته است:

قاضی قائنی را که از داعیان بزرگ بود به دعوت قهستان وحدود خراسان فرستاد (مجمع‌التواریخ سلطانی)

و اسفهسالاران ... را بردست فدائیان و متوالی می‌کشت (همان)

در این آتشکده، آتش آذر جشنسف بوده است. (ترجمه تاریخ قم)

ایشان به طریق اسفاهیگری، در ولایت طبرستان می‌بودند. (تاریخ طبرستان و رویان و مازندران)

واز این سبب بود که این فقیر از راه قهستان... به دستجردان افتاد. (همان)

وقلعه‌ی گردکوه را در قدیم گنبدان دز می‌گفتند. (مجمع‌التواریخ سلطانی)

واژه‌ها و عبارت‌های عامیانه‌ای چون دست تنگ، ساده‌دلی، پیشگیری، و همشیره (خواهر) نیز در نثر این دوره دیده می‌شود:

و می‌گفت که به‌غایت بدحال‌ودست‌تنگم وهیچ ندارم. (ترجمه تاریخ قم)

امّا ساده دلی داشت (مطلع سعدین و مجمع بحرین)

هیچ عاقلی نبود که پیشگیری کرده و به استقبال رایات همایون آید. (ظفرنامه‌ی شامی)

و همشیره‌ی او در حباله‌ی زوجیه‌ی او بود. (تاریخ طبرستان و رویان و مازندران)

سبک فنی و زبان شعری آن نیز در این دوره به چشم می‌خورد. برخی از نویسندگان این دوره، سخت از تصویرپردازی‌ها و توصیف‌سازی‌های نصرالله منشی در کلیله تأثیر پذیرفته‌اند. چنانکه مهمان نامه‌ی بخارا تألیف امین‌الدین اصفهانی، در وصف طلوع آفتاب و نزهت بلاد ترکستان در ایام بهار، به توصیف‌گری‌های کلیله و دمنه می‌ماند. زبان شعری را می‌توان در جای‌جای کتاب‌های تاریخی سده‌ی نهم دید:

عقل دوربین انگشت تعجّب به دندان تفکر گیرد. (تاریخ یزد)

چون پیامبر(ص) به دعوت نبوت مبعوث شد، به نور هدایت، قفل جهالت به مقالید ارشاد طاعت و عبادت، ازدل‌های تیره‌ی جباران و ظالمان بگشاد (زبدة‌التواریخ کاشانی)

عامه‌ی اطراف آن ممالک به خباثت وجود کفار ملوّث است و کافه‌ی اکناف آن مسالک، به ضلالت عموم بت‌پرستان منغّص (ظفرنامه‌ی شامی)

چون سخن آغاز کند؛ سخن او قطع کنی و حدیث در دهانش شکنی و دست و زبان افشاندن گیری.(آثار الوزراء)

قوت شهامت و قدرت شجاعت و بسطت مملکت و هیبت سلطنت، در هیچ عهد و قرن چنین و چندین نبوده. (مطلع سعدین و مجمع بحرین)

مصر به یک تیغ، روز عمر دمشق به شام رسانید. (همان)

چه سودبخش‌تر میوه‌ای... به انامل تأمّل توان چید. (ظفرنامه‌ی یزدی)

چنانکه پیداست در جمله‌های پیش گفته، نویسندگان از عناصر شعری چون استعاره و تشخیص (انگشت به دندان گرفتن عقل و شکستن سخن در دهان یا بریدن و قطع کردن سخن و چیدن میوه با انگشت تامّل)، سجع (میان هدایت، جهالت، طاعت، عبادت و نیز میان ممالک و مسالک و ملوث و منغّص و میان خباثت و ضلالت و شهامت و شجاعت و بسطت و هیبت و مملکت و سلطنت) و ایهام تناسب (میان مصر که در اینجا منظور مصر خواجه و اسم شخص است و دمشق که آن نیز اسم شخصی است با شام که دراینجا به معنای شب ومجازاً پایان روزگار و عمر می‌باشد).

ویژگی‌های زبانی نثر قدیم نیز در آثار این دوره دیده می‌شود. چنانکه درست شدن به معنی ثابت شدن به کار رفته است و «ی» استمراری نیز بجای «می» و «با» بجای «به» و نیز «ی» مصدری نیز به چشم می‌خورد:

چون این تهمت برکسی درست نمی‌شد (مجمع التواریخ سلطانی)

برکیارق دوستدار رفیقان بودی(همان)

هر روز پگاه بر درسرای وزیر بایستادی (آثار الوزراء)

با او بگو که نزد من آمد و شد نکند. (همان)

آن خدمتی که در قدیم‌الایام کرده بود دانست و با یادش آمد. (همان).

نویسندگان این دوره، مانند سخن پردازان قدیم، به جمع‌های مکسّر عربی دوباره «های» جمع فارسی، می‌افزایند. مانند «ظرایفها»:

اسباب و املاک و ظرایفها و تجمل‌ها که به الموت فرستاده بود(مجمع‌التواریخ سلطانی)

ونیز تنوین را به کار نمی‌برند:

رئیس برفور گفت. (مجمع‌التواریخ سلطانی)

امّا گاه، در کاربرد قواعد دستوری و معنای دقیق واژه‌ها دقت نمی‌کنند یا فعل‌های ساختگی را به کارمی‌برند. چنانکه در جمله‌ی زیر، «به» به جای «از» استعمال شده است:

و مراد به جهبذ شخصی است که ارباب خراج او را به دیوان آرند. (ترجمه‌ی تاریخ قم)

و «غارتیده» از مصدر ساختگی «غارتیدن» است: لشکر حوالی شوشتر غارتیده، غنایم بسیار آوردند. (ظفرنامه‌ی شامی)

یا حرف ربط «چنانچه»به جای «چنانکه»: ودر هرواقعه‌ای، جمعی که گاه وقوع آن حاضر بوده‌اند؛ اوضاع را چنانچه به رای‌العین دیده بودند؛ عرضه می‌داشتند. (ظفرنامه‌ی یزدی)

یا افزودن «بار» به جمع مکسر عربی:

به زبان درر بارگهر نثار ادا فرموده (همان)

و کاربرد «نمی‌شود» به جای «نشود»: اگر رایت همایون متوجه آن طرف نمی‌شود؛ او اندیشه‌ی مخالفت دارد. (همان)

«تصمیم فرمودن» به جای«تصمیم گرفتن» یا «عزم فرمودن»: حضرت صاحبقران گیتی ستان... عزیمت صوب ممالک ایران، تصمیم فرمود. (همان) «ممر» به جای «جانب» یا «طرف»:

پدر را از ممّر پسر آسیبی رسد. (روضه‌الصفا)

چنانکه پیداست سبک نثر در سده‌ی نهم، خود تابعی از تحولات اجتماعی است که از یورش چنگیزخان آغاز شد و با حمله‌ی تیمور ادامه یافت در این دوره نثر استوار تاریخ نویسان کهن رنگ باخته است. وگردبادهای ویرانگر احتماعی، به نویسندگان، مجال ژرف اندیشی و استوار نویسی نداده است. از این روی زبان نثر این دوره، از یک سنخ ست و فراز و نشیب‌های فراوان دارد. زبان اقوام مهاجم که ایران را تسخیر کرده‌اند؛ در نثر این دوره نیز، به ناگزیر یافته است و از سوی دیگر ستایش مبالغه‌آمیز فرمانروایان، نویسندگان را به پرتگاه ابتذال کشانده است.

نثر این دوره را می‌توان آمیزه‌ای از شیوه‌ها و سبک‌های پیشین دانست که بطور نامتناسب و ناسخته ردآوری شده است. رگه‌هایی از نثر استوار کهن با واژه‌های عامیانه و فنی و مصنوع در آمیخته، سبکی بینابین را سامان داده است. سبکی که اغلب ساده می‌نماید ولی تار و پود عناصر آن، سخت و استوار درهم تنیده نشده‌اند. کاربرد واژه‌های روزمره و عامیانه نیز، نشان می‌دهد که توصیه‌های چنگیز و تیمور و جانشینان آنان در سیصدسال، اثرات خود را گذاشته، نثر از تصنّع و تکلّف فاصله گرفته است. چنانکه دیدیم. گاهی واژه‌ها، در جای خود بکار گرفته نشده‌اند. این فن اگر چه، می‌تواند علت زیبایی شناختی داشته باشد، امّا در نثر این دوره، سبب آن، ناپختگی نویسندگان است که البته آن نیز چنانکه گفتیم معلول بی‌ثباتی‌های اجتماعی است.

به این علت است که برخی از منتقدان، زبان و ادبیات را یکسره نهادی اجتماعی می‌دانند. وبراین باورند که ادبیات از زبان به عنوان وسیله‌ی بیان استفاده می‌کند که آفریده‌ی اجتماع است.» (رنه ولک/ آوستن وارن۱۳۷۳ ص ۹۹) از دیدگاهی دیگر، حتّی نهادهای زیبایی شناختی نیز نوعی نهاد اجتماعی هستند که به نهادهای دیگر سخت

گره خورده‌اند (نک: نمایش‌نامه و حضّار در آلمان گوته، دبلیو، اچ، بروفورد و نیز دانشنامه‌ی علوم اجتماعی، ج‌نهم، صص ۱۶۸-۱۵۹).

همین ویژگی اجتماعی زبان و ادبیات، موجب می‌شود که با آغاز قرن نهم زبان مغولی و ترکی به زبان عربی که پیش از این وارد زبان فارسي شده بود: بپیوندد و در آثار این دوره نمایان شود. از زمان فروپاشی عباسیان تا زمانی که چهاردولت عثمانی، گورکانیان هند، ازبکان و تیموریان، به حکومت رسیدند، مرزهای ایران دارای ثبات نبودند و با استقرار تیموریان در ایران، فلات ایران امنیت یافت و تاریخ ایران همچنان در دست بیگانگان سیر خود را طی کرد. (تاریخ کمبریج، ج۶. یان ریپکا صص ۲۱۲-۱۴۶)

گویا تیمور و جانشینان او بطور غریزی می‌دانسته‌اند که نسبت به رجال و مشاهیر هر سامان به دیده‌ی احترام بنگرند (ایران عصر صفویه راجر سیوری، صص ۱۹۱-۱۸۴) تا جایی که تیمور قبل از ویرانی و قتل‌عام ساکنان هرناحیه‌ای، دستور می‌داد تا جان ومال آنان از هرگونه تعرض به دور باشد وآنان را به زادگاهش شهرکش- سمرقند- منتقل می‌کرد.

نتیجه اینکه می‌توان دوره‌ی تیموری را بر دوره‌ی صفوی از نظر پایگاه و مرتبه‌ی شاعران و نویسندگان ترجیح داد. شعر دوستی امیران و شاهزادگان تیموری و تشویق شاعران و نیز تعدّد دربارهایی که طالب و خریدار آثار شاعران بودند به نحوی که اگر شاعرِ درباری عزّت نمی‌یافت؛ جای دیگری در اطراف مملکت پیدا می‌کرد. (تاریخ ادبیات ایران، رضا دایی‌جواد، ص ۲۰۱-۱۹۵)

وقوع حوادث ناگوار و مصائبی که خاطر ایرانیان را آزرده می‌ساخت؛ دردمندی خاصی را برای خلق آثار ادبی در آنها پدید می‌آورد. در حکومت تیموری چند دربار مستقل وجود داشتند و هریک در جذب نویسندگان، منشیان، مترسلان و ادیبان بردیگری پیشی می‌گرفتند. در بار خلیل سلطان والغ‌بیگ در سمرقند. دربار پسران امیرانشاه در تبریز. دربار اسکندربن عمر شیخ و ابراهیم سلطان‌بن شاهرخ در شیراز و دربار شاهرخ در هرات از این گونه بودند.

منابع و مآخذ

- بهار، محمد تقی(۱۳۵۵) **سبک شناسی**، ج۳، تهران: پرستو.
- حاکمی، اسماعی(۱۳۷۲) **متون تاریخی**، تهران: دانشگاه تهران.
- خبره‌زاده، علی‌اصغر(۱۳۷۰) **نثر پارسی در آیینه‌ی تاریخ**، ج۲، تهران: انتشارات انقلاب اسلامی.
- رنه ولک و آوستن وارن(۱۳۷۳) **نظریه‌ی ادبیات**، ترجمه ضیاء موحّد و پرویز مهاجر، تهران: اندیشه‌های نو.
- ریپکا،یان (۱۳۷۱) ۱.**تاریخ کمبریج**(بخش ادبیات در دوره‌ی تیموریان) ترجمه‌ی میرحسینی،یزد: انتشارات دانشگاه یزد، ج۶ .
- سمرقندی، دولتشاه(۱۳۳۸) **تذکره‌الشعرا**، (به همت محمد رمضانی)، تهران: کلاله‌ی خاور.
- شمیسا، سیروس(۱۳۷۶) **سبک‌شناسی نثر**. تهران: میترا.
- صادقیان، محمد علی(۱۳۴۱) **شعرا و دانشمندان یزد**، اصفهان: انتشارات دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه اصفهان.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲) **گنجینه‌ی سخن**، ج۵، تهران: دانشگاه تهران.
- میراحمدی، مریم (۱۳۶۹) **دین و دولت در عهد صفوی**، تهران: امیرکبیر.

- همایی، جلال‌الدین(۱۳۷۳) **تاریخ مختصر ادبیات ایران**، تهران: هما.

- یزدی، احمدبن حسین(۱۳۳۷) **تاریخ جدید یزد**. (به کوشش ایرج افشار) تهران: انتشارات فرهنگ ایران زمین.

- یزدی ، شرف‌الدین علی(۱۳۳۶) **ظفرنامه** (تصحیح محمد عباسی) تهران: امیرکبیر.

-Bruford, W.H. (1950) *Drama and Audience in Goete's Germany*, London;.

-Lerner Edwin,(1933), *Ency clopedia of Social science*, IX, London; Max and MIMS.

-Linguistic Features of Historical Texts in the 9th Century (Hejri).

نگاهی به زندگی و اشعار عبدالله هاتفی

دکتر محمدحسین کرمی*

به دنبال از هم پاشیدن دربارهای باشکوه به وسیلهٔ مغولان، شعر فارسی یکی از پایگاه‌های اصلی خود را از دست داد و شاعران درباری که حامیان خود را از دست داده بودند، در گوشه و کنار ایران و کشورهای عثمانی و هندوستان پراکنده شدند.نتیجهٔ این امر نزول کیفی شعر فارسی و در عوض فراوانی تعداد شاعران و شعر فارسی بود. به طوری که در این قرن تعداد شاعران به حدی زیاد بود که تذکره‌نویسان به بیان چند جمله و ذکر یکی دو بیت از شعر آنها بسنده کردند.در این قرن گروهی نیز به تقلید از آثار پیشینیان، به ویژه نظامی روی آورند و خمسهٔ او را تقلید کردند. یکی از شاعران نامی این دوره که به تقلید از نظامی دست به خمسه‌سرایی زد، عبدالله هاتفی است. که در این مقاله به بررسی و تحلیل شعر و زندگی او پرداخته‌ایم.

واژه های کلیدی: هاتفی،خرگرد، تمرنامه، شهنشاه نامه، هفت منظر.

مقدمه

اوضاع آشفتهٔ سیاسی، اجتماعی و به ویژه ادبی که مغولان در ایران ایجاد کردند، هرچند ضربه‌ای گیج‌کننده بر پیکرهٔ اهل دانش و ادب وارد کرد و دیرزمانی طول کشید تا افاقه‌ای حاصل شود و اوضاع و احوال به حالتی طبیعی باز گردد. امّا همین اوضاع نابسامان، تأثیرات مثبتی نیز در گسترهٔ ادبی ایران بر جای نهاد.

در ادبیات پس از مغول به جای یک جریان ادبی، که عمدتاً متعلق به خواص بود، سه جریان ادبی پدید آمد، که یکی از آنها همان ادبیات رسمی، کهن و غیرصوفیانه بود که قامت خمیده و لرزان خود را دوباره برافراشته بود و جسته، گریخته آثاری منظوم و منثور به ادبیات فارسی تقدیم کرد. هرچند با فاصله‌گرفتن از دوران مغول احوال آن بهبود یافت، امّا آن صلابت و استواری پیش از مغول را به دست نیاورد.

دو جریان ادبی دیگر، حاصل فراگیر شدن شعر و ادبیات در میان مردم و توسعهٔ روزافزون تصوف بود، که از این دو جریان، یکی عمیق، درونی و تأثیرگذار و پدیدآوردهٔ تحصیل‌کردگان و خواص صوفیه است؛ و دیگری شاخهٔ ادبیات عامیانهٔ صوفیانه و غیر صوفیانه است، که عمق چندانی ندارد امّا ساده و صمیمی است و بیشتر متعلق به اهل خانقاه و مردم کوچه و بازار است. و نتیجهٔ مستقیم بی‌اعتنایی به ادبیات درباری در روزگار مغولان و گسترش ادبیات در میان عموم مردم است. که پی‌آمد آن، گروهها و طبقات مختلف مردم، درس خوانده و درس نخوانده به نوعی فعالیت ادبی روی آوردند و در آن سهیم شدند.

---

* دانشیار ،گروه زبان و ادبیات فارسی ،دانشگاه شیراز.

در قرن نهم و از ویژگی‌های مهم ادبی، کاسته شدن از میزان تألیفات به زبان عربی و ادامهٔ تلخیص و تحشیه و شرح و شرح شرح و گاه نظم قواعد ادبی زبان عربی به قصد تسهیل یادگیری است. (صفا، ج۴، ص ۱۱۰)

همچنین در این قرن با وجود آشفتگی اوضاع سیاسی و تنوع دربارها و تشکیل حکومتهای محلی، بازار شعر ادب چندان بی‌مشتری نبود و سردمداران سیاسی توجهی ویژه به اهل ادب مبذول می‌داشتند.

علاوه بر آن، در این قرن تقلید از گنجینه‌های ارزشمند حکیم نظامی نیز چنان فراوان شد که می‌توان آن را به عنوان یکی از محورها و شاخصه‌های شعری قرن نهم هجری قلمداد کرد. به عنوان مثال در این قرن عبدالرحمان جامی، مکتبی شیرازی، امیرحسینی هروی، الهی مشهدی، شاه داعی شیرازی، درویش اشرف، کاتبی ترشیزی و عبدالله هاتفی هر کدام چند منظومه، به تقلید از نظامی سروده‌اند، و اینها، بجز تک مثنویهایی است که در این دوره تحت تأثیر آثار نظامی سروده شده است. (رک. کتابشناسی نظامی، صص ۲۳۶-۲۰۵)

در اینجا قصد داریم یکی از مقلدان و نظیره‌گویان پنج گنج یعنی عبدالله هاتفی را بیشتر معرفی کنیم.

هاتفی کیست؟

برای اینکه شنوندگان و خوانندگان عزیز حضور ذهنی بیشتری نسبت به هاتفی پیدا کنند این نکته را یادآور می‌شوم که هاتفی از نزدیکان و به قول اصحّ خواهرزادهٔ عبدالرحمان جامی و از شاگردان او است، و اغلب تذکره‌نویسان نخستین نکته‌ای که در معرفی هاتفی نگاشته‌اند همین است. و باز برای اینکه خوانندگان محترم بیشتر او را به خاطر بیاورند ماجرای احتمالاً ساختگی آغاز مثنوی‌سرایی هاتفی را که در تذکره‌های تحفهٔ سامی، و آتشکدهٔ آذر و ... نقل شده است یادآوری می‌کنیم. در تذکرهٔ سامی آمده است که: «چون او را دغدغهٔ تتبع خمسه شد، با مولانا جامی مطارحه کرد. او گفت اگر تو جواب حکیم فردوسی رحمه‌الله علیه را که فرموده است:

درختی که‌تلخ‌است‌وی را سرشت	گرش در نشانی به باغ بهشت
ور از جوی‌خلدش به هنگام آب	به بیخ انگبین ریزی و شیرناب
سرانجام گوهر به کار آورد	همان میوهٔ تلخ بار آورد،

توانی گفت، سایر ابیات را نیز جواب توانی گفت، مولانا عبدالله هاتفی این چهار بیت گفت و نزد مولانا جامی برد که:

اگر بیضهٔ زاغ ظلمت سرشت	نهی زیر طاووس باغ بهشت
به هنگام آن بیضه پروردنش	ز انجیر جنت دهی ارزنش
دهی آب از چشمهٔ سلسبیل	بدان بیضه، گردم زند جبرئیل
شود عاقبت بیضهٔ زاغ، زاغ	برد رنج بیهوده طاووس باغ

هرچند این ابیات در برابر شعر حکیم فردوسی وقعی ندارد، امّا مولانا جامی تحسین کرد و رخصت جواب خمسه گفتن داد.» (تحفهٔ سامی، ص ۱۶۰ و ۱۶۱) مرحوم دکتر سادات ناصری این جملهٔ معروف را در زیرنویس آتشکده یادآوری کرده‌اند که «مشهور است که جامی پس از شنیدن سرودهٔ وی، به طریق مطایبه فرمود: نیک گفته‌ای امّا چهارجا بیضه گذاشته‌ای.»(ص ۳۷۶ و ۳۷۷) اینک به معرفی بیشتر دقیقتر و علمی‌تر هاتفی می‌پردازیم.

تذکره‌نویسان بدون اختلاف نام وی را عبدالله نوشته‌اند و از او بصورت «مولانا عبدالله هاتفی» نـام بـرده‌انـد. هاتفی یکی از شاعران مشهور قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری است و در اغلب تذکره‌های این دوره به نـام و آثـار او توجه شده است، منتها در تذکره‌های تحفهٔ سامی، میخانه و آتشکدهٔ آذر، زندگی و آثار او به طور مفصل‌تـر مـورد بحث و بررسی قرار گرفته است. و همهٔ آنها، او را مورد تمجید و ستایش ق ار داده‌اند.

در این آثار همگی او را خرجردی یا خرگردی خوانده‌انـد و محـل توا . او را قـصبهٔ خرگـرد از توابـع جـام دانسته‌اند، امّا در تذکرهٔ میخانه از قول مؤلف مخزن اخبار آورده است که «پدر ایشان از خواجـه‌هـای صـاحب جـاه خرگرد است، فامّا تولد هاتفی در جام واقع شده.» (میخانه، ص ۱۱۲)

سال تولد

دربارهٔ سال تولد هاتفی در هیچ یک از منابع اشاره‌ای نشده است، امّـا بـا توجـه بـه مطلبـی کـه در تـذکرهٔ میخانه، دربارهٔ ملاقات هاتفی با شاه اسماعیل صفوی آمده است، اگر صحیح باشد، می‌توان تاریخ دقیـق تولـد وی را محاسبه کرد:

«... چون سن آن عندلیب گلزار نکته‌پروری به نود و چهار رسید، مسندنشین بارگاه عظمت و جلال شـهریار جوان‌بخت بلنداقبال ... شاه اسماعیل حسینی صفوی در آن سال رایات اجـلال بـه عـزّ و اقبـال در ملـک خراسـان برافراشته بود و از مساعدت بخت بلند و استمداد طالع ارجمند شیبک خان اوزبک را به قتل رسانیده... چـون عبـور ایشان به جام واقع شد... آن سردفتر ارباب یقین را به مجلس خواند...»(میخانه، ص ۱۱۵)

قتل شیبک خان به دست شاه اسماعیل در سال ۹۱۶ هـق اتفاق افتاده است و ملاقـات شـاه اسـماعیل بـا هاتفی به نقل از اغلب تاریخها و تذکره‌ها در همین سال ۹۱۶ هـق روی داده است. اگر تاریخ این ملاقات در نـوَد و چهار سالگی هاتفی باشد و در این امر تردیدی نباشد، تولد هاتفی سال ۸۲۲ هـق خواهد بود.

با توجه به تاریخی که در اغلب تذکره‌ها نوشته‌اند و قراین دیگر بدون تردید سال مـرگ هـاتفی ۹۲۷ هــق می‌باشد. امین احمد رازی نوشته است: «و فوتش در نهصد و بیست و هفت بوده و تاریخش را عزیزی چنین یافته:

تاریخ فوت او طلبیدم ز عقل گفت　　　　از «شاعر شهان» و «شه شاعران» طلب

(هفت اقلیم، ج۲، ص ۱۸۶)

روملو نیز مرگ او را ذیل حوادث سال ۹۲۷ و در محرّم این سـال نقـل کـرده اسـت. (احـسن التـواریخ، ص ۲۲۷) در حبیب‌السیر نیز محرّم «سنهٔ سبع و عـشرین و تـسعمائه» نوشـته اسـت. (ج۳، ص ۳۵۵) بـا ایـن حـساب هاتفی عمری طولانی داشته و ۱۰۵ سال عمر کرده است.

اما در تذکرهٔ میخانه عمر هاتفی را یکصد سال و سال مرگ وی را ۹۱۴ هـ نوشته است: «چون سن عبدالله به صد رسید در سنهٔ اربع عشر و تسعمائه (۹۱۴) داعی حق را لبیک گفت.»(میخانه، ص ۱۱۸)

با توجه به اینکه از چندین کتاب معتبر نقل کردیم که مرگ هاتفی در سال ۹۲۷ بـوده اسـت، بـه تحقیـق سال مرگ وی در ۹۱۴ هـ صحیح نخواهد بود. به ویژه در همین تـذکرهٔ میخانـه، چنانکـه ملاحظـه شـد، مـاجرای ملاقات شاه اسماعیل صفوی با هاتفی پس از مرگ شیبک خان با آب و تاب فراوان نقل شده است و این ملاقات در سال ۹۱۶ هـ بوده است. به علاوه در همین کتاب هنگام ملاقـات هـاتفی بـا شـاه اسـماعیل او را نـود و چهارسـاله دانسته است، و سپس مرگ او را در سال (۹۱۴) یکصد سال نوشته است کـه نادرسـت بـودن ایـن تـاریخ را اثبـات می‌نماید.[1]

در خور ذکر است که شاه اسماعیل پیش از جنگ با شیبک‌خان هیچ ملاقاتی با هاتفی نداشته و پس از کشتن شیبک‌خان و در راه مراجعت از جنگ با هاتفی ملاقات کرده و با مشاهدهٔ اشعار و قدرت شاعری او، از وی خواسته است که فتوحاتش را به نظم درآورد و هاتفی نیز پذیرفته است.

در تذکره میخانه آمده است که چون شاه اسماعیل از مساعدت بخت بلند و استمداد طالع ارجمند شیبک‌خان ازبک را به قتل رسانید و از حد توران معاودت فرمود به جام رسید، نزدیکانش از وجود شاعری هاتفی نام خبر دادند و گفتند که از مقبولان روزگار است و دیدن آن بزرگوار از واجبات است: «شاه از کثرت تعریف اکابر آن سردفتر ارباب یقین را به مجلس خواند، گویند هاتفی، قصیده‌یی در مدح شاه گفته، روز دیگر به کریاس گردون اساس حاضر گردید و آن را گذرانید، جهان پناه را صحبت او به غایت خوش آمد و مرحمت بسیار به ایشان نمود... گویند در آن روز آن حضرت به غایت طالب شعر مولوی شدند، چنانچه مولانا چند بیت از اشعار خود خواندند، جمجاه انجم سپاه، تحسین نمودند و او را به نظم فتوحات شاهی دلالت فرمودند، مولوی انگشت قبول بر دیده نهاده هزار بیت از آن کتاب را به نظم آورد امّا به اتمام آن توفیق نیافت. الحق اگر آن مثنوی تمام می‌شد ناسخ مثنویات معاصران او می‌گردید...». (میخانه، ص ۱۱۷-۱۱۵)

جالبتر این که در همین تذکرهٔ میخانه قطعه شعری که در حبیب‌السیر از قول حبیب‌الله معرف با به کار گرفتن مادهٔ تاریخ به مناسبت مرگ هاتفی نقل شده، بدون ذکر نام شاعر آورده است و بالای آن نوشته است تاریخ فوت مولانا عبدالله جامی:

از باغ دهر هاتفی خوش کلام رفت	سوی‌ریاض‌خلد به‌صد عیش و صدطرب
جان‌داد رو به‌روضهٔ‌پاک‌رسول‌وگفت	روحی فداک ای صنم ابطحی لقب
تاریخ فوت او طلبیدم ز عقل گفت	از «شاعر شهان» و «شه شاعران»طلب

(خواندمیر، ج۳، ص ۳۵۵، میخانه، ص ۱۱۸)

شاعر شهان و شه شاعران هر دو سال ۹۲۷ را نشان می‌دهد.

همین مطلب با اندک تفاوتی در جزئیات در آتشکدهٔ آذر نیز نقل شده است و از قرائن پیداست که منبع هر دو کتاب تحفهٔ سامی بوده است امّا نویسندگان آنها کوشیده‌اند اندک تفاوتی با تحفهٔ سامی داشته باشد.

مثلاً ماجرای چگونه وارد شدن شاه اسماعیل به باغ هاتفی، مطالب آتشکده عیناً همان است که در تحفهٔ سامی آمده است مگر جایگزین کردن برخی از واژه‌ها. برای نمونه چند جمله‌ای نقل می‌گردد. «مولانا عبدالله هاتفی در خرگرد جام که یکی از قصبات خراسان است و مولد اوست، چهارباغی ساخته و در آن جا متوطن شده بود. اکثر اوقات در آن را بسته به مردم اختلاط کمتر کردی. تا در شهور سنهٔ سبع عشر و تسع مائه که صاحبقران مغفور بعد از فتح خراسان متوجه عراق بودند، در حالی قصبهٔ مذکور، جهت زیارت منظور، حضرت شاه‌قاسم انوار قدس سرّه نزول فرموده، بر سبیل گشت به در باغ مذکور رسیدند، در را بسته یافتند، از شاخ درختی که از دیوار بیرون آمده بود به اندرون باغ رفتند. مولانا را خبر شد، به استقبال آن حضرت شتافته، آمد و روی نیاز بر زمین نهاد و آن حضرت مولانا را احوال بسیار پرسیدند، بعد از وقوف بر حال او به منزل او قدم رنجه فرمودند از کمال مکارم اخلاق بر گلیم درویشانهٔ او بنشستند و از ماحضری که آوردند تناول فرمودند و بعد از آن طالب شعر شدند.» (تحفهٔ سامی، ص ۱۶۳ و ۱۶۴)

و در آتشکدهٔ آذر همین مطلب چنین نقل شده است: «هاتفی در قصبهٔ خرجرد که یکی از قصبات جام و مولد آن شاعر نیکنام است، چهار باغی ساخته در آنجا ساکن و بیشتر اوقات در آنجا نشسته و رشتهٔ صحبت از

نامحرمان گسسته، تا در سنهٔ [۹۱۷] که شاه اسماعیل صفوی بعد از فتح خراسان متوجّه عراق بوده به قصبهٔ مذکور به جهت زیارت مزار شاه قاسم انوار قدّس سرّه العزیز وارد شد و تماشاکنان بر در باغ مذکور رسیده، در را بسته دید. از شاخ درختی که از آن باغ سر بر آورده بود، داخل باغ گردیده، مولانا اطلاع یافته، استقبال نموده، به مراسم بندگی قیام کرده. پادشاه بعد از تفحص احوال، به منزل او قدم نهاده و از کمال مراحم بر گلیم فقیرانهٔ او نشسته، ماحضری تناول فرموده، مطائبهٔ شعر کرده...»[۲](آتشکدهٔ آذر، بخش ۱، ص ۳۷۹-۳۷۸)

ادامهٔ ماجرا نیز عیناً مشابه مطالبی است که از تذکرهٔ میخانه نقل شد. تنها اختلاف میان نقل قولها در نحوهٔ وارد شدن شاه اسماعیل به باغ هاتفی است که گویا برای نویسندهٔ تذکرهٔ میخانه معقول نبوده که پادشاهی چون شاه اسماعیل به شاخهٔ درختی بچسبد و از راه دیوار وارد شود، لذا هاتفی را به مجلس شاه فراخوانده است.

گورجای هاتفی

تقریباً در همهٔ تذکره‌ها نوشته‌اند که هاتفی را پس از مرگ در چهارباغش که در خرگرد واقع بوده است به خاک سپردند. (تحفهٔ سامی، ص ۱۶۴، آتشکده بخش ۱، ص ۳۸۰، مولوی، محمدمظفر حسین صبا، رضاقلی هدایت و ...) در تذکرهٔ میخانه نوشته است: «مزارش در جام است.»(میخانه، ص ۱۱۸)

این در حالی است که در صفحهٔ ۶۳ کتاب باقیات الصالحات که ذیلی بر مزارات هرات موسوم به مقصدالاقبال است «محل قبر مولانا هاتفی را در هرات تعیین کرده و می‌نویسد: «قبرش در پایین پای حضرت سعدالدین کاشغری است.»(تذکرهٔ میخانه، زیرنویس ص ۱۱۸) امّا گلچین معانی با استدلال به آنچه در تذکره‌های، میخانه و تحفهٔ سامی آمده این قول را ضعیف دانسته‌اند.

به علاوه مولانا هاتفی که از سالها پیش از مرگ در باغ خود زندگی می‌کرده و نه تنها به جایی نمی‌رفته، بلکه کسی را هم براحتی به باغ خود راه نمی‌داده، دلیلی ندارد که در هرات درگذشته باشد یا پس از مرگ جسد وی را به هرات برده باشند. می‌توان احتمال داد که دلبستگی هاتفی به عبدالرحمان جامی باعث شده باشد که قبر او را نیز نزدیک قبر جامی جای داده باشند.

احوال و شیوهٔ زندگی هاتفی

از قرینه‌های موجود برمی‌آید که هاتفی زندگی را نسبتاً آسوده و به دور از آشفتگی و دشواری پشت سر نهاده است، فخرالزمانی قزوینی از قول مخزن‌الاخبار آورده است که: «پدر ایشان از خواجه‌های صاحب جاه خرگرد است.» (میخانه، ص ۱۱۲) در همین تذکره آمده است که: «در بهار زندگانی و اوان جوانی از وطن خروج نموده سیر عراق و آذربایجان به اتفاق میرهمایون تبریزی (اسفراینی)[۳] کرده‌اند.

در اخبار آمده که عبدالله مرد بلندبالای قوی هیکل بوده، مولوی نامی‌گرامی، حضرت عبدالرحمن جامی به ایشان توجهی تمام داشته و عبدالله هر بار که از جام به هرات می‌آمده، سلطان حسین میرزا و میرعلیشیر که وزیر اعظم و سپهسالار ایشان بوده عزّت بسیاری هاتفی را می‌کرده‌اند و مظفر حسین میرزا و کپک میرزا[۴] ... را با مولوی نهایت اتحاد و یگانگی بوده، همیشه تعظیم و تکریم آن نکته‌سنج متین به جا می‌آورده‌اند و اکثر اوقات به منزل او می‌رفته صحبت می‌داشته‌اند...».(میخانه، ص ۱۱۴)

و داستان ملاقات وی را با شاه اسماعیل در چهارباغ خرگرد، پیش از این نوشتیم. پس در حقیقت از کودکی تا پایان زندگی امکانات لازم را در اختیار داشته است. امّا با این همه نیاز و طمعی به حکّام و فرمانروایان نداشته و با آب ملکی که در اختیار داشته سالانه درآمد قابل توجهی به دست می‌آورده و از آن به فقرا نیز می‌بخشیده، و شاید همین بی‌نیازی و بی‌طمعی بوده که احترام حکّام و خواص را به او برمی‌انگیخته است.

در تذکرهٔ میخانه آمده است: «اصلاً طمع از حکّام نمی‌کرد و اوقات خود را به زراعت و عمارت می‌گذرانیده و همیشه بیل در دست گرفته مشغول به درخت نشاندن و تخم افشاندن می‌شده و هرسال مبلغهای کلی، حاصل محصول زراعت باغات ایشان می‌بوده، همگی حاصل را صرف فقرا و مساکین می‌کرده، اهل طبع ازو بهره‌ها یافته‌اند.» (میخانه، ص ۱۱۵)

امّا نباید ناگفته گذاشت، که در برخی از آثارش من جمله شیرین و خسرو و هفت منظر مانند شاعران دیگر، او نیز اظهار تنگدستی و نیازمندی می‌کند.

از مطلبی که در مجالس النفائس آمده، معلوم می‌شود که هاتفی نیز مانند بسیاری از عارفان دو دورهٔ زندگی داشته است، دورهٔ جوانی را با عیش و شادی به سرآورده و در میان‌سالی زندگی زاهدانه و صوفیانه‌ای را پیش گرفته است. علی شیر نوایی که از نزدیک او را می‌شناخته نوشته است: «اگرچه در اوایل، از حیثیت جوانی که شعبه‌ای است از جنون ناملایمی داشت، حالا اوقاتش مضبوط و مقولاتش مربوط، معلوم می‌شود، به جای ناز نیاز، و در مقابلهٔ برودت سوز و گداز جلوه می‌دهد و در این تاریخ که رساله نوشته می‌شد، از خمسه، جواب لیلی و مجنون و خسرو و شیرین و هفت‌پیکر گفته بود و در مقابلهٔ اسکندرنامه به نظم ظفرنامه اشتغال می‌نمود.»[5](مجالس النفائس، ص ۶۲)

هاتفی بدون تردید مذهب شیعه داشته است و در دیباچهٔ لیلی و مجنون، پس از نعت رسول اکرم (ص) به جای شیوهٔ معمول در آثار نظامی و برخی دیگر از شاعران اهل سنت، که ابیاتی در مدح چهار خلیفه می‌سرودند، ابیاتی در مدح علی (ع) سروده است و بر جانشینی و امامت ایشان تأکید کرده است:

... من بعد علی امام بر حق — بر مسند شرع، شاه مطلق...

و در چند بیت بعد از دو فرزند بزرگوار ایشان یاد کرده است:

از نخل علی که جان سرشت است — فرخنده دو میوهٔ بهشت است
یک میوه حسن دگر حسین است — زایشان دوجهان به زیب‌وزین است

هاتفی این بخش از سخن خویش را با دعای زیر به پایان برده است:

خواهم که سخن شود تمامم — در مدح دوازده امامم
چون آمده آن دوازده‌شاه — در سال بقا دوازده‌ماه...
یارب که کنی خجسته نامم — در مدح دوازده امامم
بخشای به هاتفی ز کوثر — یک‌جرعه به‌حق آل‌حیدر

(لیلی و مجنون، نسخهٔ کمبریج، ص ۲۲)

هاتفی چنانکه گفته شد در چهارباغ خویش در خرجرد به سر می‌برد و با مردم اختلاط چندانی نداشت. او مردی عارف مسلک بوده است و به قول عبدالنبی فخرالزمانی «آن سردفتر ارباب یقین یک آن از ذکر ایزد سبحان و آفرینندهٔ جهان و جهانیان غافل نمی‌بوده، بیعت به سلسلهٔ کبرویه داشته، در جوار منزل خود خانقاهی ساخته، جمعی درویشان با ایشان در آن مکان لیل و نهار به عبادت پروردگار مشغول بودند.»(میخانه، ص ۱۱۵)

هاتفی به سید قاسم الانوار ارادت ویژه‌ای داشته است و در سبب نظم لیلی و مجنون ضمن ستایش فراوان از قاسم انوار، گفته است که شبی را در مرقد قاسم انوار بیتوته کرده و به دعا و راز و نیاز خالصانه پرداخته و در حالت بیخودی نسخه‌ای از لیلی و مجنون را در دستان خود یافته است:

آن شب به مراد یافتم بار — در روضهٔ پادشاه انوار...

در خدمت او چو دست بستم — داد از سر مرحمت به دستم

درجی‌مشحون‌چون درّ مکنون — کاین قصّهٔ‌لیلی‌است و مجنون

دیدم چو در این صحیفهٔ نو — نه نام نظامی و نه خسرو

عنوان صحیفه نام من بود — این باده نصیب جان من بود

(نسخهٔ کمبریج، ص ۲۴ و ۲۵)

بررسی آثار و اشعار هاتفی

از بررسی آثار وی که دربارهٔ هاتفی و شعر او مطالبی نوشته‌اند چنین برمی‌آید که اشعار و شیوهٔ شاعری او به ویژه در منظومه‌سرایی، مورد توجّه هم‌عصرانش واقع شده است، و در تذکره‌ها از او و شعرش به نیکی یاد کرده‌اند. سام میرزای صفوی که در به کار بردن الفاظ ستایش‌آمیز نسبت به دیگر تذکره‌نویسان احتیاط و دقت نظر بیشتری دارد، دربارهٔ هاتفی نوشته است: «مولانا عبدالله هاتفی، زبدهٔ شعرا و افصح فصحا بود و در شعر، خصوصاً مثنوی، گوی مسابقت از امثال و اقران می‌ربوده.» (تحفهٔ سامی، ص ۱۶۰)

و خواندمیر نوشته است: «در نظم مثنوی از سایر شعراء زمان گوی تفوق می‌ربود.». (حبیب‌السیر، ج۳، ص ۳۵۴)

و امین احمد رازی نیز همین جملهٔ خواندمیر را در صفحهٔ ۱۸۶ کتابش تکرار کرده است. عبدالنبی فخرالزمانی نوشته است: بعد از مولوی نامی، عبدالرحمان جامی کسی به رتبهٔ آن زبدهٔ امثال و اقران خود شعر نگفته است.».(میخانه، ص ۱۱۲)

امّا با تأملی که اینجانب در اشعار هاتفی، به ویژه در لیلی و مجنون او داشته‌ام[۶] نظر دکتر صفا را در مورد هاتفی می‌پسندم. ایشان هاتفی را در مثنوی‌سرایی متوسط و در عین حال در همه آثارش موفق خوانده است و در این باره چنین اظهار نظر کرده است: «هاتفی به عنوان یک شاعر مثنوی‌گوی متوسط، در همهٔ آثارش موفق بود. سخنش در این منظومه‌ها ساده و روان است و در آنها به جای توسل به اطلاعات علمی و اصطلاحات فنی و نظایر این کارها، بیشتر به آوردن مضمون‌ها و خیالات باریک و تشبیهات دقیق در اوصاف اشخاص و اعمال آنان و میدانهای جنگ و صف آرایی‌های قتال و امثال این امور توجه شده است. سخن هاتفی یکدست و خالی از عیوب لفظی و بر روی هم پذیرفتنی و مقرون به ذوق است.».(تاریخ ادبیات، ج۴، ص ۴۴۴)

چنانکه از همین اظهار نظرها برمی‌آید، هاتفی در انواع شعر طبع‌آزمایی کرده است امّا در مثنوی موفق‌تر بوده است. چنانکه در تذکرهٔ میخانه دیدیم (صفحه ۱۱۵) در خدمت شاه اسماعیل قصیده خوانده و در همین تذکره آمده است که «قصاید و غزلیات و مقطعاتش با رباعیات او پنج‌هزار [بیت] بوده باشد، والله اعلم» (میخانه، ص ۱۱۹) هرچند بدون تردید هاتفی در قالبهای مختلف، شعر گفته است امّا با توجه به قراین و شماره‌های

نادرستی که دربارهٔ تعداد ابیات دیگر آثار هاتفی در تذکرهٔ میخانه آمده، این رقم نیز چندان قابل اعتنا نیست. هاتفی خود را در قصیده‌گویی فراتر از خاقانی و در غزل فراتر از امیرخسرو و حسن دهلوی دانسته و گفته است:

دهم در قصاید بدانسان ندا — که خاقانی آنجا کند جان فدا
به جلوه درآید گر آن دلفریب — که از دل برد هوش و از جان شکیب
طریق غزل را بداند که چیست — کدام‌است خسرو، حسن نیز کیست

از دیوان هاتفی بجز ابیاتی که به صورت پراکنده در برخی از جنگها آمده است، آنچه شناخته شده بخشی از یک مجموعهٔ خطی است که با شمارهٔ ۸۳۴ در دارالکتب قاهره نگهداری می‌شود و عنوان مجموعه، دیوان عبدالله هاتفی است. «ضمن مجموعه من ورقه ۱۳۱-۱۰۳ مسطرتها ۱۵ سطراً فی ۱۷×۱۱» (مقدمهٔ شیرین و خسرو، ص xix) امّا از مثنوی‌های او نسخه‌های متعددی در ایران و خارج از ایران موجود است.

پیش از اینکه به بررسی مثنوی‌های هاتفی بپردازیم، توجّه به این نکته را ضروری می‌دانیم که هاتفی در تمرنامه، ساقی‌نامه‌ای زیبا سروده است که فخرالزمانی آن را در تذکرهٔ میخانه آورده است. برای نمونه چند بیت از این ساقی‌نامه ذکر می‌شود:

بیا ساقی آن می که غم می‌برد — فرح می‌رساند، الم می‌برد
بیا ای بریشم زن طرفه روی — که هم‌طرفه‌رویی و هم طرفه‌گوی
به یک نغمهٔ دلکشم بنده کن — ز چشمت بکش وز لبت زنده کن
بیا ساقی آن لعل‌گون باده را — که بشکست بازار بیجاده را
به‌من ده که مدهوش و مستم‌کند — خراباتی و می پرستم کند...

(میخانه، ص ۱۲۲)

منظومه‌های هاتفی

چنانکه پیش از این گفتیم، عمدهٔ شهرت هاتفی در مثنوی‌سرایی است. از زمانی که به شعر و شاعری دست زده آرزومند بوده که روزی بتواند پنج منظومه به شیوهٔ نظامی بسراید، امّا از عظمت کار واهمه داشته است، برای آغاز کار با استاد و دایی خود یعنی بزرگترین شاعر قرن نهم، عبدالرحمن جامی مشورت می‌کند، و جامی پس از آزمایش هاتفی، تصمیم وی را تأیید می‌کند و به درخواست وی نخستین بیت لیلی و مجنون را نیز می‌سراید:

این نامه که خامه کرد بنیاد — توقیع قبول روزیش باد

(نسخهٔ کمبریج، بیت ۱)

هاتفی وقتی که نخستین منظومهٔ خود را به پایان می‌رساند از خداوند سپاسگزاری می‌کند و آرزو می‌نماید که بتواند چهار منظومهٔ دیگر را نیز بسراید:

از شوخی طبع سحر سنجم — می‌بود هوای پنج‌گنجم
افتاد ز بعد مدتی رنج — در دست مرا کلید یک گنج
هست آن هوسم که بار دیگر — کوبم در آن چهار دیگر
باشد که خدا دهد مرادم — سازد ز کمال لطف شادم

(آخرین صفحه لیلی و مجنون، نسخه کمبریج)

آرزویی که هاتفی داشت تا حدی برآورده شد. در مقابل ۴ منظومه از ۵ منظومهٔ نظامی مثنویهایی سرود، فقط مخزن‌الاسرار بی‌پاسخ ماند. البته چنانکه خواهیم دید به سرودن منظومهٔ پنجمی به نام «شاهنامه» دربارهٔ فتوحات شاه اسماعیل هم دست زد، امّا هرگز آن را به پایان نبرد.

منظومه‌های هاتفی به ترتیب عبارتند از: ۱- لیلی و مجنون ،۲- شیرین و خسرو، ۳- هفت منظر ،۴- تیمورنامه یا تمرنامه و ۵- شاهنامه. همچنانکه نظامی در آخرین اثر خود (اسکندرنامه) ترتیب سرودن مثنویهایش را ذکر کرده، هاتفی نیز در تمرنامه چنین کرده و سروده است:

من آن روز کز طبع گنجینه سنج — نشستم به صرّافی پنج گنج
گرفتم ز لیلی و مجنون نخست — وزان صورت دعویم شد درست
شد آن نقش فرّخ چو گیتی پسند — ز شیرین و خسرو شدم بهره‌مند
چو آن گلستان را بیاراستم — از آن‌خوشتر آمد که می‌خواستم
چو باز آمدم زان همایون سفر — سوی هفت منظر فکندم نظر
...شدم چون ز افسانه گفتن خموش — هوای سکندر ز دل برد هوش...

لیلی و مجنون

لیلی و مجنون چنانکه از نامش پیداست، به تقلید از لیلی و مجنون حکیم نظامی سروده شده است. چنانکه می‌دانیم نظامی چون پیشنهاد به نظم کشیدن لیلی و مجنون را دریافت کرد آن را مناسب حال و هوای شعر خود نمی‌دانست و به سرودن آن تمایل چندانی نداشت، امّا چون به اصرار فرزندش محمد آن را سرود، یکی از شاهکارهای کم‌نظیر ادبیات فارسی از کار درآمد و شاعران فراوانی را به تقلید از آن واداشت، که هیچکدام از تقلیدها نتوانست به پایهٔ اثر وی برسد.

لیلی و مجنون هاتفی نیز اگرچه اثری به نسبت موفق است، امّا به پای لیلی و مجنون نظامی نمی‌رسد این اثر که نخستین منظومهٔ هاتفی است از نظر حجم دو هزار و اندی بیت دارد یعنی کمتر از نیمی از لیلی و مجنون نظامی است،[۷] بسیار ساده، روان و صمیمی سروده شده و پیچیدگی و شاخ برگ چندانی ندارد.

اثر هاتفی بر خلاف نظامی به سفارش کسی پدید نیامده، بلکه زاییدهٔ علاقهٔ سرایندهٔ آن است. این اثر با ابیات زیر آغاز شده است:

این نامه که خامه کرد بنیاد — توقیع قبول روزیش باد
طغراش به نام پادشاهی — کو راست چو عرش بارگاهی
سلطان سریر ملک هستی — بنیاد نه بلند و پستی...

(نخستین صفحهٔ نسخه کمبریج)

و ابیات پایانی آن چنین است:

می‌بود همیشه شوق اینم — کز خرمن گنجه خوشه‌چینم
صدشکر که شد میسر آخر — وین‌بخت رسید بر سر آخر
این نامهٔ نام بخش نامی — چون یافت سعادت تمامی
کردند ندا از این کهن دیر — کاحسنت احسنت، تمّ بالخیر

(همان آخرین ابیات)

این کتاب چند بار در هندوستان و اتحاد جماهیر شوروی سابق به چاپ رسیده است.

شیرین و خسرو

دومین مثنوی هاتفی، شیرین و خسرو است، این کتاب گاهی به همین صورت و گاه به صورت خسرو و شیرین (تذکرهٔ میخانه و نسخه مجلس) و حتی در نسخه‌ای از کتابخانهٔ ملک به صورت شیرین و فرهاد خوانده شده، امّا هاتفی آن را شیرین و خسرو نام نهاده است. این اثر از لیلی و مجنون استادانه‌تر سروده شده است و ابیات آغازین آن چنین است:

خداوندا به عشقم زندگی ده — به فرقم تاج عزّ بندگی نه
من نادان که هستم طفل این‌راه — کن از لوح دلم تعلیم الله

(صفحه یک نسخه کمبریج)

سراینده در سبب سرودن این اثر گفته است که چون لیلی و مجنون را به پایان رساندم، نسخهٔ کامل آن را به جامی نشان دادم و او با خواندن لیلی و مجنون مرا تحسین کرد و از من خواست که شیرین و خسرو را به نام امیرعلی شیر نوایی به نظم درآورم:

در آن ساعت که از فضل الهی — گشادم چشمهٔ خضر از سیاهی
ز بهر عشقبازان جگرخون — نوشتم قصّهٔ لیلی و مجنون
من آن ابیات را بردم تمامی — به نزد حضرت مخدوم جامی
چو دید آن خسرو ملک معانی — سوادی، در وی آب زندگانی
به‌تحسین گفت احسنت‌ای‌جوانمرد — زبان بگشاد و بر من آفرین کرد
که آیین سخن را تازه کردی — در این معنی بلند آوازه گردی
چو گفتی قصهٔ لیلی و مجنون — حدیث عشق ایشان نوشد اکنون
بگو افسانهٔ شیرین و خسرو — که گردد آن مه فرخنده هم نو
...چومانی در قلم، رستم به شمشیر — نظام دولت و ملت علی شیر
بود کز یمن این نام گرامی — شود این نامهٔ بیقدر نامی

(همان برگ، ص ۸ و ۹)

شیرین و خسرو نیز مانند لیلی و مجنون به نسبت خسرو و شیرین نظامی مختصر است و حدود ۲۰۰۰ بیت می‌باشد و هاتفی در ابیات پایانی گفته است که هنگام آغاز این کتاب هزاران نقش دلفریب در خیال داشتم که می‌خواستم آن را در این کتاب درج کنم، امّا چون نبودن مشوّق مرا دل‌سرد کرده بود، فقط اندکی از آنها را در این اثر به کار بردم.

در آن فرصت که گشتم نقش‌پرداز — که این دیبای چینی را کنم ساز
هزاران بود نقش دلفریبم — که بردی هریکی از جان شکیبم
از آنها نقش بستم اندکی را — بکردم جلوه‌گر از صدیکی را
ز کار خویشتن دلسرد بودم — از آن، صنعتگری کمتر نمودم

(همان، صفحه آخر)

و بعد مدعی شده است که اگر به من اهتمامی می‌شد اشعارم از فردوسی نیز برتر می‌شد. امّا سپس از ادامهٔ ادّعالب فروبسته و با این چند بیت سخن را به پایان برده است:

خداوندا چو این نوباوهٔ بکر — برون آمد ز نخل نوبر فکر

چنانش کن ز خوبی شور بازار — که باشد مشتریش از جان خریدار

به‌نیکویی چنان کن نامدارش — که باشد بر سعادت ختم کارش

(همان)

شیرین و خسرو به اهتمام سعدالله اسدالله یف تصحیح شده و با مقدمه‌ی مفصل در سال ۱۹۷۷ در مسکو چاپ شده است.

هفت منظر

سومین منظومهٔ هاتفی، هفت منظر نام دارد که آن را به تقلید از هفت پیکر نظامی سروده است و حدود ۲۴۵۰ بیت دارد. این منظومه همانند سایر آثار هاتفی تعقید ندارد. و داستانهای فرعی آن خواندنی است. هفت منظر با ابیات زیر آغاز شده است:

ای نگارندهٔ صحیفهٔ غیب — نام تو صدر صفحهٔ لاریب

نقش‌پرداز کارخانهٔ کن — کارساز جهان بی سر و بن

(نسخهٔ کمبریج، برگ ۶۷)

سام میرزا نیز هفت‌منظر را از مثنویهای دیگر هاتفی در مرتبه‌ای پایین‌تر دانسته، امّا حکایت‌های آن را پسندیده است: «در خور مثنویات او نیست امّا حکایت‌های خوب بسته است.»(تحفهٔ سامی، ص ۱۶۲)

چند بیت در شکوه و شکایت از هنرنشناسی اهل روزگار درج می‌گردد:

... من مسکین بسی الم دیدم — همه از دور چرخ، غم دیدم

مهرهٔ خر به نرخ گوهر بود — بل ز گوهر گرانبهاتر بود

پیش آن قوم بیش‌داشت حساب — بیضهٔ ماکیان ز درّ خوشاب

(نسخهٔ کمبریج، برگ ۷۳)

کتاب هفت منظر با نام هفت پیکر، به وسیلهٔ لامعی برسوی (از اهالی بروسهٔ روم) به ترکی ترجمه شده است. (تاریخ نظم و نثر، ص ۳۹۰)

تیمورنامه یا تمرنامه

از این کتاب با نامهای تیمورنامه، تمرنامه و ظفرنامه یاد شده است. هاتفی این اثر را در برابر اسکندرنامهٔ نظامی سروده است. این کتاب به سفارش بدیع‌الزمان میرزا فرزند سلطان حسین میرزا بایقرا (م۹۲۰) و به نام سلطان حسین به نظم کشیده شده است. تمرنامه خلاصهٔ منظوم «ظفرنامهٔ تیموری» اثر شرف‌الدین علی یزدی است، و به همین دلیل است که آن را ظفرنامه هم خوانده‌اند و در سال ۱۸۶۹ در لکهنو با نام «ظفرنامهٔ هاتفی» به چاپ رسیده است.

اینکه هاتفی به جای تیمورنامه آن را تمرنامه خوانده است، ظاهراً به دلیل وزن مناسبتر واژهٔ تمرنامه برای درج در بحر متقارب می‌باشد.

به هرحال این مثنوی بهترین و زیباترین اثر هاتفی است که مدت زیادی از عمر خود را صرف سرودن آن کرده است. سام میرزا نوشته است که «در مدت چهل سال تمام کرده، چرا که چند نوبت ابیات را بعد از اتمام پسند ناکرده از آنجا بیرون کرده است.»(تحفهٔ سامی، ص ۱۶۳)

در مورد تعداد ابیات آن اختلاف نظر وجود دارد، مثلاً سام میرزا تعداد آن را بیست و یک هزار بیت دانسته است، که یقیناً اشتباه است، در تذکره میخانه تعداد ابیاتش چهارهزار و به نقل از زیرنویس آتشکده در فهرست کتابخانهٔ سپهسالار دارای ۴۶۵۶ بیت شمرده شده است، به هر حال تعداد ابیات تمرنامه در همین حدود (۴۶۰۰-۴۵۰۰ بیت) است.

تمرنامه با ابیات زیر آغاز شده است:

به نـــام خدایـــی که فکر و خرد / نیـــارد کـــه با کـــنه او پی برد

همین دید ازو عقل چون بنگریست / که او هست، لیکن ندانست چیست...

(نسخهٔ کمبریج، برگ ۶۰)

ظفرنامهٔ عبدالله هاتفی به وسیلهٔ میرحسین دوست سنبهلی مرادآبادی، صاحب تذکرهٔ حسینی به نشر درآمده است. (تاریخ تذکره‌های فارسی، ص ۲۱۲)

تیمورنامه، تحت عنوان ظفرنامه، یک بار در سال ۱۸۶۹ در لکهنو بار دیگر در سال ۱۹۵۷ در مدرس به چاپ رسیده است.

شاهنامه یا شهنشاه‌نامه

آخرین اثر هاتفی شاهنامه یا شهنشاه‌نامه در ذکر فتوحات شاه اسماعیل صفوی است که داستان ملاقات شاه اسماعیل با هاتفی در سال ۹۱۶ هـ و مأموریت یافتن از طرف شخص شاه اسماعیل برای این امر در تذکره‌های تحفهٔ سامی، آتشکدهٔ آذر و میخانه بیان شده و پاره‌ای از آن پیش از این نقل گردید. سام میرزا در این باره نوشته است: «.. او را به نظم فتوحات شاهی مأمور گردانید. مولانا انگشت قبول بر دیده نهاده، منظور عنایات بلا نهایات شد و موازی هزار بیت از آن کتاب به نظم درآورده، امّا به اتمام آن توفیق نیافت، و الحق اگر آن مثنوی تمام می‌شد، ناسخ سایر مثنویات او می‌شد.»(تحفهٔ سامی، ص ۱۶۴)

در تذکره میخانه عیناً همین مطلب، احتمالاً از روی همین، کتاب نوشته و به جای «ناسخ مثنویات او» «ناسخ مثنویات معاصران او» نوشته است. (ص ۱۱۷) سام میرزا و به تبع او در تذکرهٔ میخانه این ابیات از شاهنامه درج شده است:

بر او ختم شد منصب سروری / چو بر جدش آیین پیغمبـری

مثل در زمانـه بـه فرزانگـی / سرشته به مردی و مردانـگی

چه‌مردی که هرکس‌که‌نامش‌شنود / دگر زن نیامد از او در وجـود

به هم دخل کونین اگر ضـم بـود / ز اندازهٔ بذل او کـم بـود...

(تحفهٔ سامی، ص ۱۶۴)

از زمانی که شاه اسماعیل در ۹۱۶ هـ با هاتفی ملاقات می‌کند تا محرم ۹۲۷ که هاتفی چشم از جهان می‌بندد ده سال و اندماه می‌گذرد، امّا هاتفی فقط هزار بیت از شاهنامه‌اش را می‌سراید، چرا در طول ده‌سال فقط هزار بیت؟

این پرسش را می‌توان به دو وجه پاسخ گفت، یکی اینکه هاتفی در آن زمان آنقدر پیر و از کار افتاده بوده که توان چنین کاری را نداشته است، چه این ملاقات نیز در سن نود و چهارسالگی هاتفی اتفاق افتاده است. اینکه سام میرزا نوشته است تمرنامه را در مدت چهل سال به نظم کشید نیز می‌تواند گواه این امر باشد. اگر پیری و ناتوانی دلیل این امر نباشد باید احتمال داد که هاتفی در سنین کهولت دیگر قصد مداحی و ستایش نداشته، و به دلیل شرم حضور شاه اسماعیل پذیرفته است که این کار را انجام دهد، امّا عملاً رغبتی نشان نداده و آن را ناتمام گذاشته است.

یادداشت‌ها

۱. بدیهی است که اگر فقط نوشته‌های تذکرهٔ میخانه را بخواهیم ملاک قضاوت دربارهٔ طول عمر و سال تولد و مرگ هاتفی قرار دهیم، اصلاً سالهای ذکر شده با هم سازگار نیست، زیرا از یک سو هنگام ملاقات با شاه اسماعیل او را ۹۴ ساله دانسته و از سوی دیگر سال مرگ وی را ۹۱۴ نوشته است. در این صورت ۳ سال پیش از عزیمت شاه اسماعیل به خراسان باید هاتفی مرده باشد.
۲ .یادآوری می‌شود که سال تألیف تحفهٔ سامی ۹۵۷، سال نگارش تذکرهٔ میخانه ۱۰۲۸ و سال تألیف آتشکده آذر ۱۱۹۳-۱۱۷۴ می‌باشد.
۳ .میرهمایون، اصلاً اسفراینی است ولی چون مدتی در تبریز به سر برده به تبریزی معروف شده است. (رک. میخانه، ص ۱۱۲)
۴ .کپک میرزا، لقب محمدمحسن میرزا ابن سلطان حسین میرزا بایقرا است، وی به سال ۹۱۳ در جنگ محمدخان شیبانی که در مشهد رخ داده، کشته شده.»(حبیب‌السیر، روضه الصفا، عالم آرا، به نقل از زیرنویس میخانه، ص ۱۱۳)
۵ .در خور به یادآوری است که مجالس النفائس را امیرعلیشیر نوایی در اصل به ترکی جغتایی نوشته است و در سال ۸۹۶ هـ تألیف شده است و بعدها چندین بار به زبان فارسی ترجمه شده است.
۶ .اینجانب لیلی و مجنون هاتفی را از روی نسخه‌ای که در اختیار داشته‌ام به طور کامل بازنویسی و تصحیح کرده‌ام و ان‌شاءالله پس از مقابله با چند نسخهٔ دیگر به همراه چند اثر دیگر هاتفی نسبت به چاپ آنها اقدام خواهم کرد.
۷. تعداد ابیات لیلی و مجنون هاتفی در تذکرهٔ میخانه به غلط ۴۰۰۰ بیت نوشته شده است.

منابع

- آذربیگدلی، لطفعلی بیک. (۱۳۳۶). **آتشکدهٔ آذر**. شرح و تصحیح حسن سادات ناصری، چاپخانهٔ حیدری.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام الدین الحسینی. (۱۳۶۲). **تاریخ حبیب‌السیر**. زیر نظر محمد دبیرسیاقی، کتابفروشی خیام، چاپ سوم.
- رازی، امین احمد. (بی تا). **هفت اقلیم**. تصحیح جواد فاضل، ج۲، کتابفروشی علی اکبر علمی.
- روملو، حسن بیگ. (۱۳۵۷). **احسن التواریخ**. تصحیح عبدالحسین نوایی، انتشارات بابک، اسفندماه.

- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۷۱). **کتابشناسی نظامی گنجوی**، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی..
- سام میرزای صفوی، (بی تا). **تذکرهٔ تحفهٔ سامی**. تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ، انتشارات علمی.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). **تاریخ ادبیات در ایران**. انتشارات فردوس، تهران، چاپ ششم، ۱۳۶۹.
- فخرالزمانی قزوینی، ملاعبدالنبی (۱۳۶۳) **تذکرهٔ میخانه**. تصحیح و تنقیح احمد گلچین معانی، انتشارات اقبال، چاپ سوم.
- گلچین معانی، احمد. (۱۳۶۳) **تاریخ تذکره‌های فارسی**، انتشارات کتابخانهٔ سنایی، چاپ دوم.
- نفیسی، سعید.(۱۳۶۳)**تاریخ نظم و نثر در ایران** و... . انتشارات فروغی، تهران: چاپ دوم.
- نوایی، میرنظام الدین علیشیر (۱۳۶۳)**ترجمهٔ مجالس النفائس**. به اهتمام علی اصغر حکمت، تهران: چاپ بانک ملی ایران.
- هاتفی‌خرجردی عبدالله. **اربعهٔ هاتفی**. نسخهٔ خطی دانشگاه کمبریج، با شماره .add.3149
- ــــــــــــ **لیلی و مجنون**. نسخهٔ خطی دانشگاه کمبریج، با شماره OR. 466.

نظری و گذری بر یکی از منابع شعری سده نهم هجری (تذکره‌الشعرا)

دکتر کامران کسائی*

چکیده

کتاب‌های تذکره زبان فارسی که همزمان با آغاز شعر و شاعری و ظهور شاعران و سخنوران فارسی‌سرا در عرصه تاریخ ادبیات ایران از سوی تذکره نویسان به رشته تحریر درآمدند و شرح احوال و اشعار گویندگان زبان فارسی در آنها نگارش یافتند، هر چند از کهن‌ترین منابع در زمینه شناخت شاعران هستند و نویسندگان و منتقدان ادبی دوران معاصر نیز در بسیاری از موارد از این کتاب‌ها استفاده و به گفته‌های آنان اقتباس کرده‌اند، ولی تعداد زیادی از این تذکره‌ها، سرشار از گفته‌های بیهوده، پوچ و بی‌اعتباری هستند و بی‌دقتی‌ها و نادرستی‌های فراوانی در آنها به چشم می‌خورد که در جای خود قابل تامل و بررسی است، تا جایی که در بعضی موارد به افسانه‌پردازی و خیال‌پردازی‌های کودکانه می‌مانند که حاکی از بی‌خبری نویسندگان آنها از آثار و احوال شاعران گذشته و همزمان خودشان است که خود را یکه‌تاز میدان تذکره‌نویسی دانسته و بدون اقتباس و استناد از تذکره‌های پیشین به این کار اقدام ورزیده‌اند و برخی از آنان حتی مستشرقان سرشناس را نیز به انحراف کشانده و از مقصد دور انداخته‌اند. این اشتباهات در بیشتر زمینه‌های شرح احوال شاعران که خوشبختانه بسیاری از ادیبان و صاحبنظران بنام، هنگام تصحیح دیوان‌های شاعران و یا در کتاب‌های تاریخ ادبیات و نقدهای ادبی با دقت و مطالعه و تفحص در این تذکره‌ها این نکات را نیک دریافته‌اند و آنها را بررسی کرده‌اند و بسیاری دیگر نیز این مسائل را در نیافته‌اند و بر آنها صحه گذاشته‌اند که این خود مقوله دیگری است.

واژه‌های کلیدی: تذکره‌الشعراء ،دولتشاه سمرقندی ، شاعران ، تذکره‌نویسان.

مقدمه

تذکره‌الشعرای دولتشاه سمرقندی که در اواخر سده نهم نوشته شده، یکی از این تذکره‌های نه چندان معتبر است که سهم زیادی از این گزافه‌گوئی‌ها و داستان‌پردازی‌ها دارد و در کمتر منبع و ماخذ ادبی است که ذکری از آن به میان نیامده باشد. تا جایی که مصحح این تذکره در مقدمه آن به تفصیل این اشتباهات را یادآوری کرده که در جای خود به پاره‌ای از آنها اشاره خواهیم کرد. چرا که محور این هم‌اندیشی در باره شعر سده نهم است و ما نیز بر آن شدیم که با توجه به همین موضوع، یکی از منابع شعری این دوره را تا جای ممکن از نظر بگذرانیم و به نقد و بررسی آن بپردازیم تا آشنایی بیشتری با این کتاب حاصل گردد، هر چند که نام این تذکره بر بیشتر اهل ادب آشناست ولی این فرصت هست که با نقل برخی از اقوال آن، ابهامات باقیمانده از میان برود. پس

*استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی قزوین .

در آغاز، این کتاب را بیشتر معرفی می‌کنیم و سپس به خاطر پرهیز از درازی سخن به ذکر نام چند شاعر از بیست شاعر برجسته‌ای که در طبقه اول آن آمده‌اند، می‌پردازیم و با استناد بر گفته‌های دیگر بزرگـان و شـواهدی کـه در دست داریم، بر بخشی از گفته‌ها و نوشته‌های نویسنده آن خط بطلان می‌کشیم. البته شاید بهتر می‌بود با توجه بـه موضوع این همایش به ذکر شاعران طبقه هفتم (سده نهم) می‌پرداختیم. زیرا اطلاعات این تذکره در بـاره شـاعران گذشته خود ممکن است فاقد اعتبار و به قول معروف دست دوم به حساب آید ولی با آنچه که نویسنده این تـذکره گفته چنین برمی‌آید که پیش از او کسی شرح حال شعرا را جمع‌آوری نکرده و ننوشـته اسـت. بـه عـلاوه، نگارنـده چند سالی است در باره شرح احوال و آثار گویندگان سده چهارم تا ششم مطالبی را از همین تـذکره‌هـا یادداشت کرده و این مقوله را شایسته بحث و کنجکاوی بیشتری دیده که امید است قبول افتد.

نخست مختصری در باب این کتاب

نام آن «تذکره‌الشعرا» و نویسنده آن «امیر دولتشاه بن‌علاءالدوله بختیشاه غازی سـمرقندی» است کـه بـه اختصار به او دولتشاه سمرقندی گفته‌اند وی از جمله نویسندگان مشهور سده نهم هجری است که تـذکره خـود را در سال ۸۹۲ ه‌.ق. به پایان برده است. این تذکره دومین کتاب معتبر فارسی در شرح احوال شـاعران اسـت. یعنـی پس از لباب‌الالباب عوفی بخارایی در سده هفتم و شاید بتوان با احتساب کتاب چهار مقاله «مجمع‌النوادر» نظـامی عروضی سمرقندی که در سده ششم نوشته شده، این کتاب را سومین تذکره به حساب آورد.

دولتشاه پس از یک مقدمه در ذکر چند تن از شاعران تازی گوی، کتابش را بـه هفـت طبقـه از گوینـدگان زبان فارسی اختصاص داده که در صدر طبقه اول نام رودکی و در طبقه هفـتم نـام بیسـت تـن از شـاعران معاصر دولتشاه آمده که در زمان تالیف این تذکره در گذشته‌اند و در پایان نیز «خاتمه»ای بـر کتـاب افـزوده و از بزرگـان ادب همزمان خود نام برده که در مجموع شرح احوال و آثار بیش از صد و چهل تن از سخنوران فارسی‌گـو در ایـن تذکره گرد آمده است.

از قرائن و شواهد موجود چنین برمی‌آید که دولتشاه خودش را نخستین کسی می‌دانسته کـه حـالات ایـن طایفه [شاعران] را هیچ آفریده ضبط ننموده، اگر سطری بر وجه صواب در این ابواب نموده آید، حقا کـه بـر وجـه صلاح خواهد بود. (۱)

چه بسا اگر نویسنده این تذکره، از تذکره‌های پیشین بی‌اطـلاع نمـی‌بـود، تـا ایـن مقـدار بـه گزافـه‌گـویی نمی‌پرداخت و گفتارهای نادرست او نیز به این اندازه نمی‌شد. کما این که استاد صفا در بـاره او گفتـه اسـت: «ایـن خطاها و سهوها هر چه بیشتر به دوران‌های قدیم مربوط باشد، نابخشودنی‌تر است و چنین به نظر می‌آید که مولـف کتاب هنگام ایراد اخبار و روایات در باره شاعران و شاهان و رجال قدیم و گاه دوران‌های نزدیک به خود، به روایـات شفاهی و آنچه از راه سمع بدو رسیده بود اکتفا نکرده و از مراجعه به مآخذ متقن سر باز زده است ...» (۲)

با توجه به این موضوع، این سخن مصحح تذکره‌الشعرا در باب ارزش و اهمیت این تذکره، که آن را نفیس، بی‌نظیر، جالب و دلکش و نخستین تصنیف جامع و کامل در تاریخ ادبیات ایران دانسته (۳)، نادرست می‌نماید.

همانگونه که در چکیده این مقاله گفتیم، گزافه‌گویی‌ها و داستان‌پردازی‌های دولتشاه، بعضی از مستشرقان اروپایی را نیز به بیراهه کشانده، چرا که عده‌ای از آنها از جملهٔ ادوارد بـراون، ایـن کتـاب را مـورد اعتمـاد و یگانـه مرجع و ماخذ معتبر تاریخی و ادبی در باره نویسندگان و گویندگان ایرانی دانسته‌اند (۴).

در باب انحطاط ادبی و انتقاد از تذکره دولتشاه، بسیاری داد سخن داده‌اند. در جمله مصحح آن است که گفته: «اما باید متذکر شویم که علی‌رغم ارزش زیاد و اهمیت فوق‌العاده ادبی» تذکرةالشعراء دولتشاه سمرقندی، دارای اشتباهات بیشمار تاریخی و بهترین نمونه سیر انحطاط ادبی در سده نهم هجری و شاهد صادق اهمال و تکاسل و عدم تحقیق و تتبع در مسائل تاریخی عصر مزبور می‌باشد [۵] و در ادامه به پاره‌ای از آنها اشاره کرده. از جمله: نسبت دادن ویس و رامین به نظامی عروضی و گاه به نظامی گنجوی و یا این که اصل ناصر خسرو قبادیانی را از اصفهان دانسته که او را با ناصرخسرو اصفهانی (م.۷۳۵) اشتباه کرده است [۶]. استاد و محقق فقید، ملک‌الشعرای بهار نیز در سبک شناسی خود، به نمونه‌ای از این بی‌دقتی‌ها و عدم تحقیق این نویسنده، در مورد نویسندگان و کتاب‌های عربی و نیز شاعران پارسی‌گو اشاره کرده[۷] که برای پرهیز از درازی سخن از ذکر آن موارد در می‌گذریم. مصحح این کتاب، بار دیگر در مقدمه آن چنین گفته است: «بدین طریق، سرتاسر تذکره دولتشاهی، علیرغم نفاست و عظمت قدر آن، انباشته از اشتباهات بیشمار ادبی و تاریخی است و نگارنده را در تصحیح اشتباهات ادبی و تاریخی تذکرةالشعرا، یادداشت‌هایی است که طی آنها با استفاده از مآخذ معتبر تاریخی و ادبی، به قدر مقدور و به رفع اغلاط دولتشاه کوشیده است و آرزو داشت که تحقیقات مزبور در ذیل متن حاضر به طبع برسد ولی به علت شتاب ناشر انتشار آن فعلاً به تعویق افتاد و امیدوار است که در چاپ دیگر به رفع این نقیصه عظمی کامیاب گردد». [۸]

همانگونه که ملاحظه شد، اشاره به اغلاط تاریخی و ادبی این تذکره، مورد اعتراف استادان پژوهنده و همچنین مصحح آن بوده ولی توفیق رفع این نقائص به او دست نداده، از همین رو و با استناد و استفاده از منابع معتبر تاریخی و ادبی، بر آنیم تا جایی که بتوانیم آرزوی دیرینه او را برآورده سازیم و بخشی از این اشتباهات را در شرح احوال آثار شاعران ذکر کنیم و پس از آن به نقد و بررسی و تصحیح هر یک بپردازیم.

از بیست شاعری که نامشان در طبقه اول این تذکره آمده [۹] برای نمونه و جهت اختصار، به ذکر نام این شاعران بسنده می‌کنیم:

۱- رودکی
۲- غضائری رازی
۳- اسدی طوسی
۴- منوچهری دامغانی
۵- عنصری
۶- عسجدی
۷- فردوسی طوسی

رودکی

دولتشاه، ضمن معرفی و شرح حال رودکی که او را مقدم‌الشعرا و ندیم مجلس امیر نصربن احمد سامانی دانسته گفته است: [۱۰] «وجه تخلص رودکی گویند بدان جهت است که رودکی را در علم موسیقی مهارتی عظیم بوده و بربط را نیکو نواختی و بعضی گویند که رودکی موضوعی است از اعمال بخارا و رودکی از آنجا است» [۱۱]

نخستین گزافه‌گویی این تذکره‌نویس در همین مورد است چرا که رودکی منسوب به رودک یعنی زادگاه او است که از توابع سمرقند است نه بخارا. دیگر این که اگر بنا بود رودکی را به خاطر نواختن رود به این نام بخوانن،

او را رودی می‌نامیدند نه رودکی (۱۲) .همین تذکره‌نویس، سال درگذشت رودکی را سنه «احدی و ثلاثین و ثلاثمائه» یعنی ۳۳۱ نوشته است. ولی این تاریخ هم درست نیست و روایات در این باب مختلف است ولی تاریخی که در بیشتر کتاب‌ها ذکر شده و اقوال معتبر بر آن تصریح دارند، سال ۳۲۹ است (۱۴).

غضائری رازی

در باره این شاعر، در تذکره‌الشعرا آمده است: «در روزگار سلطان محمود سبکتکین بوده و از ولایت ری به عزم خدمت سلطان متوجه غزنین شده و با شعرای دارالملک به مشاعره و معارضه مشغول شده و در مدح سلطان قصیده‌ای انشاد کرد» (۱۵) که مطلع آن چنین است:

اگر مراد به جاه اندرست و جاه به مال　　　مرا ببین که بینی جمال را به کمال (۱۶)

بر این گفته صاحب تذکره‌الشعرا خرده گرفته‌اند و آن را نادرست پنداشته‌اند. زیرا غضائری در ادامه همین قصیده که در وصف سلطان محمود غزنوی سروده، اشاره صریح به دور بودنش از غزنین دارد:

پیام داد به من بنده دوش باد شمال　　　ز حضرت ملک مال بخش دشمن مال

که شعر شکر به حضرت رسید و بپسندید　　　خدا یگان جهان خسرو خجسته خصال (۱۷)

تذکره نویس دیگری به نام رضاقلیخان هدایت در تذکره مجمع‌الفصحا که در عهد قاجار نوشته است، به داستان نزاع بین غضائری و عنصری اشاره کرده که وقتی غضائری رازی از شاعران ستایشگر سلطان محمود معاصر عنصری به غزنین آمد و با او ملاقات و مباحثه کرد و با عنصری نزاع کرد و عنصری دیوان او را به آب شست، زیرا غضائری به قصد دیدار با محمود ارزی به غزنین رفت و در محضر او ارج و قربی ویژه یافت. و عنصری به این خاطر دیوان او را از بین برد (۱۸)

این مساله به چنین گستردگی که در تذکره‌های معاصر بیان شده، در تذکره‌الشعرا عنوان نگردیده و فقط به اختصار گفته شده که غضائری به مشاعره و معارضه با شعرای دارالملک مشغول بوده که به گمان قوی، همین مورد مد نظر او بوده است.

آنچه تذکره‌نویسان در این مورد نوشته‌اند اگر چه درست می‌نماید و رویدادی است که در این زمان به وقوع پیوسته و قابل انکار نیست، ولی آنچه که در ذیل این حکایت آمده و عنصری را به شستن دیوان غضائری متهم کرده، افسانه‌ای مجعول از سوی تذکره نویسان است. (۱۹)

زیرا با ابیاتی که از قصیده غضائری نقل کردیم، این نکته را دریافتیم که وی هرگز به غزنین نیامده تا موجب خشم عنصری شود و از زادگاهش ری، برای محمود قصیده فرستاده است. دیگر این که، حتی اگر بپذیریم عنصری دیوان غضائری را با آب شسته است، به خاطر خوبی اشعار او نبوده بلکه می‌خواسته مردم ری را به سوی خود بکشاند. (۲۰) نکته مهم دیگری که رفتن غضائری را به غزنین رد می‌کند، انگیزه‌های مذهبی و سیاسی است، از جمله مذهب غضائری که او را شیعه دانسته‌اند و وی از ترس محمود هرگز جرات رهسپاری را به غزنین نداشته چرا که اگر می‌رفت، به سرنوشت فردوسی دچار می‌شد. (۲۱) همچنین، غضائری شاعر ستایشگر دیلمیان در ری بوده است (۲۲) که این امر هم تشیع او را و هم اقامتش را در ری ثابت می‌کند.

اسدی طوسی

در باره شرح احوال و زندگی اسدی طوسی در این تذکره، مطلب در خور ذکری یافت نمی‌شود ولی داستان بی‌سر و ته و روایت دروغین و کودکانه‌ای را که نویسنده این تذکره در مورد اسدی نقل کرده و با اصرار فراوان او را استاد فردوسی دانسته و مطالبی را در مورد نظم شاهنامه بیان کرده که ماحصلش این گونه است: «... او را به کرات تکلیف نظم شاهنامه کرده‌اند و استعفا خواسته و پیری را بهانه ساخته ... و فردوسی را به نظم شاهنامه اشارت می‌کرده که این کار به دست تو درست خواهد شد ... فردوسی از غزنین فرار کرد و به طوس آمد و وفاتش نزدیک شد. اسدی را طلب کرد که وقت رحیل است و از نظم شاهنامه قلیلی مانده و چون من رحلت کنم، کسی را قوت آن نباشد که باقی شاهنامه را به نظم در آورد.

استاد گفت بعد از تو من این شغل را به اتمام رسانم ... و از پیش فردوسی بیرون شد و آن شب و روز تا نماز دیگر، چهار هزار بیت باقی شاهنامه بگفت و هنوز فردوسی در حال حیات بود که سواد آن ابیات مطالعه کرد و بر ذهن مستقیم استاد آفرین گفت. و فضلا بر آنند که آنجا که نظم فردوسی آخر شده و به نظم اسدی رسیده، ظاهراً به فراست معلوم می‌توان کرد» (۲۳)

این گزافه‌گویی و داستان پوچ و بیهوده را فقط دولتشاه سمرقندی نقل کرده و پیش و پس از او هیچ تذکره‌نویسی جسارت ذکر آن را به خود نداده است. اگر اندکی دقت و تامل می‌بود، نویسنده این تذکره به خوبی در می‌یافت که فردوسی بیشتر زندگیش در زمان سامانیان سپری شده و فقط اندکی از عمر خود را در زمان غزنویان گذرانده. در حالی که اسدی توسی، حدود یک سده پس از فردوسی زاده شده و دوران بلوغ او در شاعری در دوران سلجوقیان و بر افتادن غزنویان بوده است. از همین نکته می‌توان دریافت که مهمرتین اثر حماسی اسدی یعنی گرشاسپنامه در سال ۴۵۸ (۲۴) (حدود نیم سده پس از پایان نظم شاهنامه) به اتمام رسیده و بخشی از داستان‌های این منظومه در شاهنامه به نظم کشیده شده که بعدها ماخذ کار اسدی در نظم گرشاسپنامه واقع شده است.

این گفته دور از حقیقت دولتشاه، موجب شده که مستشرقاتی سرشناس چون هرمان اته و ادوارد براون که به تذکره او اعتمد کرده‌اند و آن را اساس کار خود داشته‌اند، فریب این قول دروغ دولتشاه را بخورند و بر اساس آن و با توجه به سال درگذشت اسدی و شواهدی دیگر، چنین پنداشته‌اند که دو اسدی شاعر در تاریخ ادبیات ایران وجود داشته‌اند. یکی اسدی بزرگ یا اسدی پدر یعنی ابونصر احمد بن منصور طوسی و دیگری، پسرش، علی‌بن احمد توسی که سراینده، گرشاسپنامه (۲۵) و همین شاعر مورد نظر ماست.

از آنچه گفته شد، در می‌یابیم که استناد و اتکاء به چنین گفته‌های نادرست، چه نتایج ناگواری در پی داشته و چگونه افکار و اندیشه‌های محققان و پژوهندگان تاریخ ادب فارسی را آشفته ساخته است. جالب اینجا است که تذکره نوسانی چون نظامی عروضی و عوفی هیچ نامی از اسدی نبرده‌اند ولی در دوران متاخر، رضاقلیخان هدایت نیز به مقایسه بین اسدی و فردوسی پرداخته و مانند دولتشاه، اسدی را استاد فردوسی دانسته است.(۲۶)

منوچهری دامغانی

دولتشاه، نام او را چنین آورده است: «ملک‌الافاضل، استاد منوچهر شصت کله (۲۷)». نخستین اشتباه او در معرفی نام و شهرت این شاعر است. به این دلیل که بین نام او که احمد بن قوص منوچهری دامغانی بوده با شاعری دیگر به نام احمد بن منوچهر همدانی که ملقب به شصت کله و از شاعران دوره سلجوقی در عصر طغرل

سوم (۵۹۰-۵۷۳) بوده، مشابهت اسمی وجود داشته و همین امر موجب خلط عجیب بین این دو شاعر شده است (۲۸). در باره خاستگاه و زادگاه او نیز، دولتشاه به بیراهه رفته و او را از ولایت بلخ دانسته (۲۹) در حالی که منوچهری در بیتی از قصیده‌اش، خود را دامغانی نامیده و چنین گفته است:

سوی تاج عمر اینان هم بدینسان　　　بیامد منوچهری دامغانی (۳۰)

در همین کتاب آمده است: «منوچهری در زمان دولت محمود غزنوی بوده و او را از شعرای حضرت سلطان محمود شمرده‌اند (۳۱) در حالی که او نه در زمان سلطان محمود می‌زیسته چرا که وفاتش در جوانی به سال ۴۳۲ و در زمان سلطان مسعود روی داده و نه در دیوانش هرگز شعری به نام محمود دیده می‌شود (۳۲). از همین روست که نامش چون شاعران عصر محمود بلندآوازه نگردید و در تواریخ دوره مسعود غزنوی از جمله تاریخ بیهقی نیز هیچ ذکری از او در میان نیست و از نواخت‌های سلطان زمان خود نیز بهره‌ای نگرفت (۳۳).

دولتشاه، به واسطه همین اشتباه در نام منوچهری، او را شاگرد شاعری به نام ابوالفرج سجزی دانسته (۳۴) در حالی که این شخص بنا بر گفته خود دولتشاه که نامش را در طبقه اول شاعران تذکره‌اش آورده (۳۵)، گوینده و سراینده سده چهارم هجری در سیستان و ستایشگر سیمجوریان بوده که در غزل‌هایش از غزنویان به زشتی یاد کرده است (۳۶) و معروف است که سبکتکین پس از براندازی ابوعلی سیمجوری، ابوالفرج سجزی را گرفت و به شفاعت عنصری، از آزار او درگذشت (۳۷). بنابر این، شاگردی کردن منوچهری پیش او از نظر زمان و اقامتگاه آن دو بعید به نظر می‌رسد. ادوارد براون و هرمان اته در این مورد نیز به گفته دولتشاه استناد کرده‌اند و ابوالفرج سگزی یا سیستانی را استاد منوچهری و او را شاگرد ابوالفرج دانسته‌اند (۳۸).

عنصری

صاحب تذکرةالشعرا، عنصری را از بزرگی تا جایی ستوده که او را پیشوا و مقدم شاعران عهد محمود دانسته و چهارصد شاعر روزگار او بر شاگردی عنصری مقر و معترف بودند (۳۹). این نظر دولتشاه در حق عنصری به حدی راه اغراق و تکلف پیموده که او را بر فردوسی نیز برتری داده و بر این باور بوده که فردوسی، عنصری را در شاهنامه تحسین بلیغ می‌کند (۴۰). در ادامه سخنانش، آنجایی که شرح حال فردوسی را بازگو کرده، عنصری را موجب شهرت فردوسی نزد سلطان محمود دانسته و بار دیگر داستان عجیب و غریبی در این باره نقل کرده که ذکر بخشی از آن خالی از لطف نمی‌نماید: «... در سر او [فردوسی]، آرزوی صحبت استاد عنصری می‌بود و از غایت جاه عنصری، او را از این آرزو میسر نمی‌شد تا روزی به حیله، خود را در مجلس عنصری گنجاند و در آن مجلس، عسجدی و فرخی که هر دو شاگرد عنصری‌اند حاضر بودند. استاد عنصری فردوسی را گفت: ای برادر در مجلس شعرا جز شاعر نمی‌گنجد فردوسی گفت بنده را در این فن اندک مایه شروعی هست. استاد عنصری جهت آزمون طبع او مصراعی گفت: «چون عارض تو ماه نباشد روشن» عسجدی گفت: «مانند رخت گف نبود در گلشن» فرخی گفت: «مژگانت همی گذر کند از جوشن» فردوسی گفت: «مانند سنان گیو در جنگ پشن» همگنان از حسن کلام او تعجب کردند و آفرین گفتند. عنصری فردوسی را گفت: زیبا گفتی. مگر تو را در تاریخ سلاطین عجم وقوفی هست. گفت: بلی. عنصری، فردوسی را در شیوه شاعری قادر یافت و مصاحب خود ساخت و سلطان محمود، عنصری را فرموده بود که تاریخ ملوک عجم را به قید نظم در آورده و عنصری بهانه می‌کرد ... و فردوسی

را پرسید که توانی نظم شاهنامه گفت؟ فردوسی گفت: بلی. استاد عنصری از این سخن خرم شد و به عرض رسانید که جوانی خراسانی آمده بسیار خوش طبع و بر سخن دری قادر است. گمان بنده آن است که از عهده نظم تاریخ عجم و شاهنامه بیرون تواند آمد [۴۱]

ادوارد براون نیز این قول دولتشاه را ذکر کرده و بر آن خرده گرفته و وانمود کرده که این داستان در قدیمی‌ترین ماخذ مربوط به فردوسی نیامده [۴۲]. دولتشاه در این مورد هم شواهد و روایات تاریخی را نادیده گرفته و به چنین داستان‌پردازی بیهودای روی آورده است.

همانگونه که گفتیم، فردوسی بیشتر حیاتش را در عهد سامانیان گذرانده و فقط چند سال آخر عمرش در زمان غزنویان بوده است. بنابر این، فردوسی چندین سال پیش از عنصری می‌زیسته و تا زمان شهرت او در دربار سلطان محمود، فردوسی نظم شاهنامه را نیز به پایان برده و به پیری رسیده بود. دلیل آمیزش زندگی فردوسی را با این افسانه‌ها و تخیلات، بزرگی مقام و مرتبه علمی و ملی او دانسته‌اند [۴۳]. نکته دیگری که ذکر آن لازم است و این گفته دولتشاه را به کلی رد می‌کند، این است که هنگام آغاز نظم شاهنامه در سال ۳۶۵ یا ۳۷۰ عنصری جوانی خردسال بوده که هنوز به شهرت شاعری نرسیده بود و شاید زمانی که فردوسی به سلطنت سلطان محمود و جلوس او به تخت پادشاهی در شاهنامه در سال ۳۸۷ اشاره کرده، تازه به دربار سلطان راه یافته بوده است.

عسجدی

در تذکره‌الشعرا، هنگامی که از بیست فاضل طبقه اول نام برده، نام او را عسجدی بخارایی [۴۴] یعنی اهل بخارا نوشته ولی در شرح حال او، وی را «هروی» [۴۵] یعنی اهل هرات دانسته است. تذکره‌های دیگران چون لباب‌الباب او را اهل مرو [۴۶] و مجمع‌الفصحا، وی را مروزی قزوینی [۴۷] برشمرده‌اند. ولی استاد صفا، نظر دولتشاه را مورد تائید می‌داند [۴۸]. همچنین این تذکره‌نویس، عسجدی را شاگرد عنصری [۴۹] دانسته که در درستی این گفته نیز جای شک است، چرا که اطلاعات ما از زندگی این شاعر، آنقدر نیست که بتوان به روشنی در باره او سخن گفت، فقط می‌دانیم که عسجدی معاصر عنصری و هر دو از شاعران دربار محمود بوده‌اند.

فردوسی طوسی

مهم‌ترین اقوال دولتشاه را در مورد فردوسی در بحث مربوط به اسدی و عنصری نقل کردیم و غیر از این موارد نکته قابل ذکر دیگری به چشم نمی‌خورد. هر چند دولتشاه فردوسی را در اوصاف و سخن‌گذاری فاضل خوانده که کسی چون او این سخن را مسلم ندارد [۵۰]. ولی از این که چگونه به افسانه‌پردازی و روایات نادرست در باره او دست زده، بر کسی معلوم نیست.

نتیجه‌گیری

از آنچه که به عنوان نمونه گفتیم، این نتیجه به دست می‌آید که اگر این تذکره و تذکره‌های پیشین و پسین آن را با دقت نظر و دیده عنایت بنگریم و همه گفته‌ها و نوشته‌های نویسنده‌های آن را بررسی و جستجو کنیم، صرف‌نظر از موارد صحیح، به بسیاری دیگر از این یاوه‌سرائی‌ها و بیهوده‌گوئی‌ها در مورد شاعران و شرح حال و آثار آنان بر می‌خوریم که بازنویسی، نقل و نقد آنها «مثنوی هفتاد من کاغذ» شود و در می‌یابیم که این تذکره‌ها

آن طور هم که به نظر می‌رسد قابل اعتماد نیستند، هرچند که از منابع کهن و دست اول در باره گویندگان گذشته یا همزمان خود باشند.

یادداشت‌ها و ارجاعات

۱- دولتشاه سمرقندی، تذکره‌الشعرا، ۱۷.
۲- صفا، تاریخ ادبیات، ۵۳۳/۴.
۳- محمدلوی عباسی، مقدمه تذکره‌الشعرا، نه.
۴- براون، از سعدی تا جامی، ۶۳۱.
۵- محمدلوی عباسی، همانجا، یازده.
۶- همو، همانجا، پانزده.
۷- سبک‌شناسی، ۱۹۱/۳ — ۱۸۵.
۸- محمدلوی عباسی، همانجا، هفده.
۹- دولتشاه، همانجا، ۲۱.
۱۰- همو، همانجا، سی‌و شش.
۱۱- همو، همانجا، ۳۶ و ۳۷.
۱۲- صفا، همانجا، ۱-۳۲۷، ۳۷۱ نفیسی، شرح احوال و آثار رودکی، ۲۹۸/۱.
۱۳- دولتشاه، همانجا، ۳۸.
۱۴- صفا، همانجا، ۳۷۴/۱، نفیسی، همانجا، ۳۰۰/۱، همو، مقدمه دیوان رودکی، ۱۴.
۱۵- دولتشاه، همانجا، ۳۹.
۱۶- همو، همانجا، همان صفحه.
۱۷- صفا، همانجا، ۵۷۱/۱، فروزانفر، سخن و سخنوران، ۱۲۳.
۱۸- هدایت، مجمع‌الفصحا، ۱۹۲/۱.
۱۹- زرین‌کوب، نقد ادبی، ۱۹۲/۱.
۲۰- فروزانفر، همانجا، همان صفحه.
۲۱- صفا، همانجا، ۵۷۲/۱-۵۷۱، همو، در این صفحات، ادبیات زیر را در ذکر تشیع غضائری نقل کرده است:
۲۲- مرا شفاعت این پنج تن بسنده بود — که روز حشر بدین پنج تن رسانم تن
۲۳- بهین خلق و برادرش و دختر و دو پسر — محمد و علی و فاطمه و حسن و حسین
۲۴- صفا، همانجا، ۵۷۱/۱.
۲۵- دولتشاه، همانجا، ۴۱.
۲۶- فروزانفر، همانجا، ۴۴۴-۴۴۳، صفا، همانجا، ۴۰۷/۲، براون، از فردوسی تا سعدی، ۴۱۰.
۲۷- براون، همانجا، ۴۱۰ و ۲۱۵، اته، تاریخ ادبیات فارسی، ۴۰.
۲۸- هدایت، همانجا، ۳۹۳/۱/۱.
۲۹- دولتشاه، همانجا، ۴۶.
۳۰- صفا، همانجا، ۵۸۱/۱، دبیر سیاقی، مقدمه دیوان منوچهری دامغانی، بیست و هفت.
۳۱- دولتشاه، همانجا،همان صفحه.
۳۲- منوچهری دامغانی، دیوان، ۱۲۰.
۳۳- دولتشاه، همانجا، همان صفحه.
۳۴- دبیر سیاقی، همانجا، بیست و شش — بیست و هفت، صفا، همانجا، ۵۸۰/۱.

۳۵- زرین‌کوب، با کاروان حله، ۵۸-۵۷.
۳۶- دولتشاه، همانجا، همان صفحه.
۳۷- همو، همانجا، ۴۴.
۳۸- همو، همانجا، ۴۴.
۳۹- دبیر سیاقی، همانجا، بیست و هفت.
۴۰- براون، همانجا، ۲۲۲-۲۲۱، اته، همانجا، ۳۶.
۴۱- دولتشاه، همانجا، ۵۰.
۴۲- همو، همانجا،همان صفحه.
۴۳- همو، همانجا، ۵۹-۵۸.
۴۴- براون، همانجا، ۱۸۴-۱۸۲.
۴۵- صفا، همانجا، ۴۵۸/۱.
۴۶- دولتشاه، همانجا، ۲۱.
۴۷- همو، همانجا، ۵۴.
۴۸- عوفی، لباب‌الالباب، ۵۳۷/۲.
۴۹- هدایت، همانجا، ۱۲۵۰/۱/۲.
۵۰- صفا، همانجا، ۵۷۷/۱.
۵۱- دولتشاه، همانجا، ۵۴.
۵۲- همو، همانجا، ۵۸-۵۷.

منابع و مآخذ

- اته، هرمان(۲۵۳۶) **تاریخ ادبیات فارسی**، ترجمه رضازاده شفق، تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب
- براون، ادوارد (۱۳۵۵) **از فردوسی تا سعدی**، ترجمه فتح‌الله مجتبائی، تهران، مروارید.
- براون، ادوارد (۱۳۵۱) **از سعدی تا جامی**، ترجمه علی اصغر حکمت، تهران، ابن‌سینا.
- بهار، محمدتقی (۱۳۳۷) **سبک‌شناسی**، تهران، امیرکبیر.
- دبیرسیاقی، محمد (۱۳۵۶) **مقدمه دیوان منوچهری**، تهران، زوار.
- دولتشاه سمرقندی، امیر (۱۳۳۷) **تذکره‌الشعرا**، تهران به کوشش محمد محمدلوی عباسی، تهران، بارانی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۰) **با کاروان حله**، تهران، علمی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۵۴) **نقد ادبی**، تهران، امیرکبیر.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۴۷) **تاریخ ادبیات در ایران**، تهران، ابن‌سینا.
- عوفی بخارایی، سدیدالدین محمد (۱۳۶۱) **لباب‌الالباب**، به کوشش ادوارد براون، ترجمه و توضیح ۹۹.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۶۹) **سخن و سخن‌وران**، تهران، خوارزمی.
- محمدلوی عباسی، محمد (۱۳۳۷) **مقدمه تذکره‌الشعرا**، تهران، بارانی.
- منوچهری دامغانی، احمدبن قوص(۱۳۵۶) **دیوان**، تهران، زوار.
- نفیسی، سعید (۱۳۳۶) **محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی**، تهران، امیرکبیر.
- نفیسی، سعید(۱۳۷۱) **مقدمه دیوان رودکی**، تهران، نگاه.
- هدایت، رضاقلیخان (۱۳۸۲) **مجمع‌الفصحا**، به کوشش مظاهر مصفا، تهران، امیرکبیر.

مهم‌ترین تذکره‌ی عرفانی سـده‌ی نهم

دکتر رحیم کوشش*

چکیـده

نویسنده در این مقاله، نفحات الانس را با آثار مقدم بر آن ازجمله طبقات الصوفیه و تذکره الاولیا مقایسه نموده و بدین نتایج رسیده‌است: ۱ـ مشترکات فراوانی بین محتوای نفحات الانس و دیگر آثار مشابه می‌توان‌یافت. ۲ـ نشانه‌های تقلید و تکرار، در این اثر، درقیاس با دیگر آثار مشابه بیشتر است. ۳ـ شیوه کار جامی، علمی‌تر است و دقت بیشتری در آن دیده‌می‌شود. ۴ـ سخن جامی، آنجا که به نقل اقوال مشایخ می‌پردازد، ساده‌تر و روان‌تر است. ۵ـ برخورداری از حالتی روایی نیز به سادگی زبان این اثر دامن زده‌است. ۶ـ تأثیر زبان عربی در نثر نفحات درقیاس با دیگر آثار مشابه آن در دیگر ادوار بیشتر است.۷ـ جلوه و جلای موسیقایی نثر جامی در این کتاب درخور توجه است. ۸ـ واژه‌های منحصربه‌فردی در این کتاب می‌توان یافت که همانند آن در دیگر آثار دیده نمی‌شود. ۹ـ آنچه در این کتاب آمده‌است، می‌تواند ما را در فهم و تفسیر بسیاری از متون عرفانی یاری دهد زیرا مشترکات بسیاری بین تمامی آن آثار با نفحات می‌توان‌یافت.

واژه های کلیدی: عرفان، جامی، نفحات الانس، طبقات الصوفیه، تذکرة الاولیا.

مقدمه

آدمیان از دیرباز علاقه‌مند بوده‌اند که درباره آنچه بر خود آنها یا دیگران گذشته‌است بنویسند و بخوانند. پاره‌ای از نوشته‌هایی که بدین‌ترتیب درباره دیگران فراهم می‌آمده، با گذشت روزگاران، در میان ایرانیان و اعراب به "تذکره" معروف شده‌است. تذکره‌ها در کل بر دو نوع بوده‌اند: عام و خاص. در میان مهم‌ترین تذکره‌های خاص نیز می‌توان به تذکره‌های ادبی و عرفانی اشاره‌کرد. اگرچه بخش عمده‌ای از این قبیل آثار به شاعران و نویسندگان مربوط می‌شود، اما درعین‌حال تذکره‌های فراوانی نیز می‌توان‌یافت که به شرح احوال، اقوال و آثار عارفان و اهل تصوف پرداخته‌اند. باریکی، لطافت، شیرینی و دلنشینی سخن عرفا، از دیرباز، اهل حال را بدان واداشته‌است تا آنها را به خاطر بسپارند و در محافل و مجالس نقل بنمایند. بیم فراموشی و ازیادرفتگی این سخنان نیز سبب گشته‌است تا آنها را در دفترها بنگارند و از این رهگذر، مجموعه‌هایی دلپذیر و بسیار ارجمند فراهم آمده‌است. یکی از کهن‌ترین آثار از این قبیل که اکنون در دست ماست، طبقات الصوفیه عبدالرحمن سلمی است. اصل این کتاب به زبان تازی و ازآن شیخ عبدالرحمن محمد بن حسین سلمی نیشابوری بوده و طبقات الصوفیه نام داشته‌است. پس از وی، ابتدا خواجه عبدالله انصاری این کتاب را به زبان هروی تقریر نموده ، شاگردان او نوشته‌اند؛ در نهایت

---

*استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیـه.

نیز جامی به خواهش امیر علیشیر نوایی آن را به فارسی دری نوشته و با افزودن شرح احوال و اقوال دیگر مشایخ، تا روزگار خویش، آن را تکمیل نموده‌است. تألیف کتاب نفحات الانس جامی در سال ۸۸۳ هجری به پایان رسیده است:

این نسخه مقتبس ز انفاس کرام — کز وی نفحات انس آید به مشام
از هجرت خیر البشر و فخر انام — در هشتصد و هشتاد و سوم گشت تمام(۱)

جامی در این اثر، شرح احوال و اقوال و حکایات مربوط به بیش از ششصد تن از بزرگان صوفیه را آورده‌است درحالی است که در طبقات الصوفیه خواجه عبدالله تنها ترجمه احوال ۲۳۱ تن از مشایخ آمده و این رقم، خود در مقایسه با طبقات سلمی نزدیک به سه برابراست.(۲) آنچه جامی در بیان زندگانی عرفا و مشایخ می‌آورد، بسیار کوتاه است و اغلب از یک بند درنمی‌گذرد. آنچه او در این زمینه می‌نویسد، در قیاس با آثار مشابه خود، ازجمله تذکرة الاولیا، به نوشته‌های روزگار ما شبیه‌تر است و تنها به ذکر نام و نسب و لقب و کنیه مشایخ و تاریخ ولادت و وفات و مولد و مسکن آنها محدود نمی‌شود. بخش عمده این اثر در بیان احوال و اقوال مشایخ است و از این جهت، گنجینه گرانبهایی است که همانند آن را در کمتر کتابی می‌توان یافت.

جامی، خود نیز از این قبیل آثار با عنوان "تذکره" یاد نموده‌است: "شیخ ابوسعید گفته که نزدیک شیخ ابوعبدالرحمن سلمی درشدم اول کرت که وی را دیدم، گفت: تو را تذکره نویسم به خط خویش. گفتم: بنویس. بنوشت به خط خود."(۳) جامی پیش از آن که به اصل متن خویش بپردازد، مقدمه‌ای نسبتاً مفصل (نزدیک به سی صفحه) درباب برخی مباحث مهم تصوف ازقبیل ولایت، معرفت، توحید، سلوک، زهد، ملامت و کرامت ... آورده است.(۴) شیوه بحث او در این مقدمه، همان شیوه معتاد و معمول دیگر آثار صوفیه است: با توسل به آیات و احادیث و اقوال مشایخ.

به هرحال، "نفحات الانس من حضرات القدس" اثر "نورالدین عبدالرحمن بن احمد جامی" مهم‌ترین و معروف‌ترین تذکره عرفانی ما در سده نهم هجری است. با توجه به این که اغلب این قبیل آثار به موضوعاتی مشترک پرداخته‌اند، می‌توان‌انتظارداشت که از یکدیگر بسیار متأثر شده‌باشند. اگر جامی در مثنوی‌های خود به‌شدت از بزمی‌سرایان بزرگ ما بخصوص نظامی پیروی می‌کند، در آثار منثور خو نیز از تأثیر دیگران به‌دور نمی‌باشد. همان‌گونه که در بهارستان از سعدی و گلستان او پیروی می‌کند، در نفحات الانس نیز ازپی طبقات الصوفیه سلمی می‌رود. رنگ و بوی تقلید و پیروی در آثار منظوم و منثور جامی درقیاس با دیگر همتایان او ازجمله عطار، محسوس‌تر است؛ اگر وی مثنوی‌های موجود در هفت اورنگ خود را به تقلید از نظامی سروده‌است، بهارستان را به پیروی از سعدی و نفحات الانس را نیز به‌پیروی از خواجه عبدالله نوشته‌است. همچنین اگر بخواهیم جامی را با برخی دیگر از همانندان او ازجمله عطار مقایسه کنیم، به‌جرأت می‌توان‌گفت که جلوه و جلای روح شاعرانگی در نثر، در اثر عطار ملموس‌تر است و همین که از او تنها یک اثر به نثر در دست ما باقی مانده‌است، خود می‌تواند دلیل آن باشد که وی به شعر متمایل‌تر از نثر بوده است.

جامی تا آنجا که توانسته، تلاش کرده‌است تا از تقلید و تکرار به‌دور باشد. همچنان که نظامی نیز آنگاه که خواسته‌است داستان خسرو و شیرین را بسراید، خود بدین نکته اشاره نموده‌است که می‌خواهد از تکرار بپرهیزد. جامی در آثار منظوم خود پیرو نظامی است و می‌توان انتظار داشت که از این لحاظ نیز تحت تأثیر نظامی بوده و تا آنجا که می‌توانسته از تکرار پرهیز نموده‌است. اما به‌هرحال، در آوردن بعضی ابواب و فصول به دیگران اقتدا نموده‌است؛ او خود اشاره می‌کند که آخرین باب از کتاب خویش که عنوان آن "فی ذکر النساء العارفات الواصلات الی مراتب الرجال" است، از صاحب فتوحات مکیه و طبقات الصوفیه پیروی کرده‌است.(۵) آنچه جامی درباب مشایخ می‌آورد نه تنها از لحاظ زبان، بلکه ازجهت مقدار مطالب نیز هموار و یکدست نمی‌باشد. سخن او در باب برخی

کسان (مانند بایزید) سخت به درازا می‌کشد درحالی که درباره دیگران بسیار کوتاه به نظر می‌رسد. به‌عنوان‌نمونه در ذکر ابوعلی سندی تنها به دو سطر بسنده می‌کند.[۶] در باب ثابت خباز نیز تنها می‌نویسد: "از قدمای مشایخ است. با جنید و رویم صحبت داشته‌است و طریقت از ایشان گرفته و پیوسته حکایات ایشان گفتی."[۷] ذکر ابوالخیر الاقطع التینانی را در پنج صفحه آورده‌است درحالی که آنچه درباب جنید و شبلی آورده از آن کمتر است. باوجود آن که وی هرگز به‌اندازه آنها معروف نبوده‌است. درباره ابوعبدالله حصری نیز تنها به سه سطر[۸] و درباب صالح بن مکتوم به ۱/۵ سطر[۹] اکتفا می‌کند. به نظر می‌رسد که جامی بیش از اندازه وابسته به منابع خود بوده‌است و در مواضعی احساس می‌شود که چیزی از خود نداشته‌است تا بر آن بیفزاید.[۱۰] گاهی تنها منبع او اثر شیخ الاسلام بوده و درباب برخی از مشایخ تنها به ذکر یک سخن از وی اکتفا نموده‌است.[۱۱] همچنین ذکر ابوسعید خراز[۱۲] طولانی‌تر از جنید و بایزید است. این نکته نیز خود نشانه آن است که وی سخت تحت تأثیر منابع خویش است: آنجا که مراجع و منابع بیشتری در دسترس او بوده، سخن به درازا کشانده‌است اما آنجا که این امکان نبوده، سخن را کوتاه کرده و زود به پایان رسانده‌است و این امر تنها به‌علت اهمیت آن اشخاص یا کم‌اهمیت تلقی شدن آنها نبوده است.

جامی در جای‌جای این اثر، به منابع و مراجع کار خویش ازجمله عوارف المعارف سهروردی[۱۳]، کشف‌المحجوب هجویری[۱۴]،تفسیر کبیر امام فخر رازی[۱۵]، تاریخ یافعی[۱۶]، دلائل النبوه امام مستغفری[۱۷]، رساله قشیریه[۱۸] صفـة الصفوة ابن جوزی[۱۹] و فتوحات مکیه ابن عربی[۲۰] اشاره می‌کند. به‌عنوان نمونه، آنجا که درباب "معرفت" سخن می‌گوید، متنی منتخب از عوارف المعارف را عیناً می‌آورد و در ابتدای آن می‌نویسد: "الفصل الاول من الباب الثالث من ترجمـة العوارف"[۲۱] و آنجا که از تفاوت موجود میان معجزه، کرامت و استدراج سخن به میان می‌آورد، می‌نویسد: "و فی التفسیر الکبیر للامام النحریر فخرالدین الرازی رحمـة الله علیه..."[۲۲] گاهی نیز از کشف المحجوب نام می‌برد: "و صاحب کشف المحجوب گفته که من دیدم درویشی از متأخران که سلطان وی را سیصد مثقال زر فرستاد که به گرمابه صرف کن. وی به گرمابه‌ای شد و آن جمله را به گرمابه‌بان داد و برفت."[۲۳] زمانی که اساس بحث او بر ترجمه عوارف المعارف متکی است، به فارسی می‌نویسد و اما آنگاه که سخنی از تفسیر کبیر امام فخر رازی می‌آورد، جملات و عبارات متن او کاملاً عربی است؛ اگرچه این نکته می‌تواند بیانگر امانتداری او باشد اما درعین‌حال وابستگی بیش از اندازه او به دیگران را نشان می‌دهد و حتی کتاب او را ازلحاظ ساختار دچار دوگانگی زبانی می‌نماید و به وحدت و یکپارچگی آن لطمه می‌زند.

اما جامی بیش از هر کتاب دیگری تحت تأثیر طبقات الصوفیه است. وی در آغاز اثر خویش به این نکته اشاره می‌کند که اصل این کتاب را شیخ عبدالرحمن بن محمد سلمی نیشابوری [به زبان تازی] نوشته و نام آن "طبقات الصوفیه" بوده‌است؛ سپس خواجه عبدالله انصاری، مطالب آن را به زبان هروی تقریر فرموده، محبان و مریدان وی آن را جمع نموده‌اند و به سبب آن که دچار تصحیف و تحریف فراوان شده و در مواضعی بسیار فهم مقصود به‌سهولت دست نمی‌دهد، خود به خواهش امیر علیشیر نوایی، آن مطالب را به فارسی درآورده و با افزودن شرح احوال مشایخ دیگر (تا روزگار خود) در تکمیل آن اهتمام نموده‌است.[۲۴] ببخصوص خش اول کتاب یعنی تا روزگار سلمی و خواجه عبدالله تحت تأثیر شدید طبقات الصوفیه بوده‌است. او از این کتاب گاهی با عنوان "طبقات المشایخ"[۲۵] و زمانی با نام "تاریخ صوفیه"[۲۶] یاد می‌کند. پیر هرات نیز این کتاب را "تاریخ سلمی" می‌نامد.[۲۷] جامی در ذکر خود سلمی می‌نویسد: "ابوعلی عبدالرحمن السلمی النیشابوری...صاحب تفسیر حقایق و طبقات المشایخ است."[۲۸] و آنجا که به شبلی می‌رسد، می‌نویسد: "و فی طبقات السلمی انه خراسانی الاصل بغدادی المنشأ و المولد و اصله من اسروشنه من فرغانة و مولده کما قیل سامره" [۲۹] وی در موارد بسیاری سخنانی از خواجه عبدالله

انصاری می‌آورد؛ و اگر صاحب تفسیر کشف الاسرار اغلب از او با عنوان پیر طریقت یاد می‌کند، جامی نیز همواره او را شیخ الاسلام می‌خواند.[۳۰] در طبقات الصوفیه نیز همه جا از وی با این عنوان یادشده‌است.[۳۱] آنچه از شیخ الاسلام در این کتاب آمده، اغلب به همان گونه از طبقات الصوفیه نقل می‌شود. بسیاری از سخنانی که از خواجه عبدالله در این کتاب نقل شده، در طبقات الصوفیه‌ای که امروز در دست ماست نیز دیده‌می‌شود. گاهی نیز آنچه را که از شیخ الاسلام می‌آورد، در همان موضع از طبقات الصوفیه نیامده‌است بلکه از دیگر آثار او به‌مناسبت ذکر می‌کند. گاهی نیز سخنی از مشایخ نقل می‌کند و سپس تفسیری در باب آن از خواجه عبدالله می‌آورد: و این شیوه‌ای است که از خود طبقات الصوفیه بدان راه یافته‌است. "ابوالحسن مزین گوید که: روزی که در میان صوفیان نقار نبود، آن روز بخیر ندارند. شیخ الاسلام گفت: نقار نه جنگ‌گری را گویند. نقار آن است که با یکدیگر گویند که کن و مکن یعنی با آنچه موافق طریقت ایشان باشد امر کنند و از هرچه موافق آن نباشد نهی کنند تا از عهده حق صحبت بیرون آمده‌باشند."[۳۲]

جامی آنچه را که گمان می‌کند برای آگاهی خواننده لازم است، می‌آورد؛ در ذکر ابوبکر کفشیر می‌نویسد: "کفشیر، دهی است به شام."[۳۳] گاهی آنچه جامی به‌مناسبت از کتابی نقل می‌کند، در خود آن کتاب، در باب همان کس نیامده‌است. درباب ابوبکر سوسی سخن را بدانجا می‌کشاند که: "صاحب کتاب کشف المحجوب گوید که: من در معاینه درویشی را دیدم که در جبال آذربایجان می‌رفت و این بیتها می‌خواند: و الله ما طلعت الشمس... و ناگاه بیفتاد و بمرد."[۳۴] در مواردی همانند آنچه در این کتاب آمده، در آثار مشابه آن نیز یافت می‌شود. می‌توان احتمال داد که در این قبیل موارد، هردو از منبع واحدی سود برده‌اند؛ به‌عنوان نمونه، جامی درباب حلاج می‌نویسد: "وی نه حلاج بود. روزی به دکان حلاجی بود که دوست وی بود. وی را به کاری فرستاد. گفت: من روزگار وی را ببردم. به انگشت اشارت کرد، پنبه از یک سو شد و پنبه‌دانه از یک سو. وی را حلاج نام کردند."[۳۵] در طبقات الصوفیه نیز می‌خوانیم: "وقتی به دکان حلاج بود. دوست وی بود. وی را به کاری فرستاد. گفت: من روزگار وی ببردم. به انگشت اشارت کرد و پنبه محلوج با یک سو شد و دانه با یک سو. به آن، وی را حلاج نام کردند."[۳۶] این حکایت در تذکرة الولیا نیز بدین گونه نقل شده‌است: "و او را حلاج از آن گفتند که یک بار به انباری پنبه برگذشت. اشارتی کرد. درحال، دانه از پنبه بیرون آمد و خلق متحیر شدند."[۳۷] جامی درباب شبلی نیز می‌نویسد: "شخصی از شبلی پرسید که از دویست درم چند درم زکوة باید داد؟ گفت: آن تو بگویم یا آن خویش؟ گفت: ان تو کدام است و آن من کدام؟ گفت: تو را از دویست درم، پنج درم بایدداد و مرا از دویست درم، دویست و پنج درم..."[۳۸] این حکایت نیز در تذکرة الولیا بدین گونه آمده‌است: "(قاضی) گفت: از بیست دینار چند زکوة باید داد؟ شبلی گفت: بیست و نیم دینار... گفت: این نیم دینار چیست؟ گفت: غرامت را که آن بیست دینار چرا نگه داشت تا نیم دینارش بایدداد؟!"[۳۹] گاهی جملات و عباراتی عیناً یا با اندکی تغییر تکرار می‌شود: "نفس خود را در شغلی افکن، پیش از آن که تو را در شغلی اِفکند"[۴۰] نیز در همان صفحه به فاصله چند سطر: "نفس خود را در شغلی می‌افکنم پیش از آن که مرا در شغلی افکند."[۴۱] برخی جملات و تعبیرات نیز عیناً و به‌فراوانی در این کتاب تکرار می‌شوند. عباراتی ازقبیل "از طبقه ...است. کنیت او...است."[۴۲] حتی از تکرار افعال نیز که از ویژگی‌های دوره اول نثر فارسی است ابایی ندارد و این خود نشانه ای است از بی‌اعتنایی او به آراستگی و پیراستگی نثر : "از طبقه اولی است. کنیت او ابوالحسن است. استاد جنید و بغدادیان است. از اقران حارث محاسبی و بشر حافی است."[۴۳] البته در این زمینه نیز نثر تأثیر کهنه طبقات الصوفیه را نباید از نظر دور داشت. در ذکر احمد بن خضرویه گوید: "از طبقه اولی است. کنیت او ابوحامد است. از بزرگان مشایخ خراسان است. از بلخ بود. با ابوتراب نخشبی و حاتم اصم صحبت داشته‌بود و ابراهیم ادهم را دیده‌بود."[۴۴] البته تکرار گاهی جزو سبک این‌چنین سخنانی است: "و هم وی [یحیی بن معاذ

رازی] گفته که: هرکه از دوست جز دوست دید، وی دوست ندید.»[۴۵]همچنان که تضاد و تقابل نیز خود یکی دیگر از شیوه‌های معنی‌پردازی در این‌گونه سخنان است: «و هم وی گفته که: زاهدان غربال دنیااند و عارفان، غربال آخرت.»[۴۶]

شیوه کار جامی علمی‌تر است و دقت بیشتری در آن دیده‌می‌شود؛ وی سعی کرده‌است که ضمن شرح احوال، مقامات، معارف و کرامات مشایخ، تاریخ ولادت و وفات جماعتی را که در طبقات الصوفیه سلمی بدان‌ها اشاره‌نشده‌است، بیاورد و این خود نکته‌ای مهم و درخور توجه است بخصوص با در نظر گرفتن این که معمولاً متصوفه به این مقوله‌ها ـ که بیشتر به قال مربوط می‌شود تا حال ـ کمتر توجه داشته‌اند. جامی در ذکر تاریخ ولادت یا وفات مشایخ به منابع متعددی مراجعه داشته وگاهی حتی اختلافات موجود در آنها را نیز ذکر می‌کند؛ به‌عنوان‌نمونه، آنجا که درباب جنید بغدادی می‌نویسد: در سنه سبع و تسعین و مأتین برفته از دنیا»، می‌افزاید: «کذا فی کتاب الطبقات و الرسالة القشیریة و فی تاریخ الیافعی: انه مات سنة ثمان و مأتین و قیل سنة تسع و تسعین و مأتین و الله تعالی اعلم»[۴۷]تصور بر آن است که گذشتگان ما بیشتر به اقوال و احوال مشایخ نظر داشته‌اند و از آن جهت که چنین کسانی را بی‌مرگ و همواره زنده می‌پنداشته‌اند، اغلب از ذکر تاریخ وفات آنها سربازمی‌زدند. جامی، ترتیب تاریخی را به‌خوبی مراعات نموده و مرید را پس از مراد آورده است؛ به‌عنوان‌نمونه، ابراهیم رباطی را پس از ابراهیم ستنبه و او را نیز پس از ابراهیم ادهم آورده‌است.[۴۸] البته جامی همواره به شیوه معهود خویش وفادار نمانده و در برخی موارد، هیچ سخنی درباب زندگانی مشایخ نیاورده و تنها به ذکر سخنی کوتاه درباره آنها بسنده نموده‌است، به‌عنوان‌نمونه، آنجا که نوبت به ذکر ابراهیم آجری کبیر می‌رسد، تنها سخنی از جنید درباب او نقل می‌کند: «جنید قدس سره گوید که از عبدون زجاج شنیدم که ابراهیم کبیر مرا گفت: لان ترد الی الله عز و جل همک ساعة خیر لک مما طلعت علیه الشمس»[۴۹]جامی علی رغم اظهار و ادعای خود، در همه موارد زمان دقیق تولد و وفات مشایخ را ذکر نموده‌است. گاهی نیز بی‌آنکه علت روشنی بیاورد، قول دیگران را مردود می‌شمارد. در ذکر ابوعبدالله مغربی می‌نویسد: «گویند که در سنه تسع و سبعین و مأتین برفته از دنیا و درست‌تر آن است که در سنه تسع و تسعین و مأتین برفته از دنیا.»[۵۰]وی در نقل این سخنان تا جایی که توانسته، جانب امانت را مراعات نموده به‌گونه‌ای که از یک تن سخنانی هم به پارسی نقل نموده‌است و هم به عربی و حتی به ترجمه آن نیز دست نپرداخته‌است. در عین حال، در موارد بسیاری نیز به‌مناسبت اشعاری می‌آورد اما بندرت از گویندگان آنها نام می‌برد.

سخن جامی، آنجا که به نقل اقوال مشایخ می‌پردازد، ساده‌تر و روان‌تر است. یکی از دلایل سادگی این‌قبیل از آثار، اتکا به نقل سخنان گذشتگان و حکایات و روایات مربوط به روزگاران کهن‌تر است. این ویژگی را در آثار مشابه از قبیل کشف المحجوب، اسرار التوحید و تذکرة الاولیا نیز به‌روشنی می‌توان‌دید. یکی از مهم‌ترین دلایلی که به سادگی این اثر دامن زده‌است، آن است که جامی ناگزیر بوده‌است سخنان بازمانده از گذشتگان را عیناً و به‌همان‌گونه که در اصل بوده‌است بیاورد. سخنانی که از روزگاران کهن بازمانده‌اند، طبیعتاً دارای زبانی ساده‌ترند. برخورداری از حالتی روایی نیز به سادگی زبان این اثر دامن زده‌است. زبان نثر جامی در این اثر به زبان امروز ما نزدیک‌تر است. به‌عنوان‌نمونه، برخلاف شیوه معمول گذشتگان (ازجمله سعدی)، معمولاً فعل نخست جمله را به قرینه لفظی حذف می‌نماید نه فعل دوم آن را : «پس گفت: می‌دانی که چند گاه است که من اینجایم، هیچ نخواسته با آنکه برجای مانده و بر زمین افتاده‌ام.»[۵۱]چنین تعبیرات ساده و عامیانه‌ای را حتی در عبارات عربی این کتاب نیز می‌توان‌یافت: «و هم وی [سری سقطی] گفته‌است: من تزین للناس بما لیس فیه، سقط من عین الله عز و جل.»[۵۲](قس: از چشم افتادن در فارسی)

کوتاهی جملات نیز یکی از ویژگی‌های زبانی این اثر جامی است: در ذکر شقیق بلخی می‌نویسد: " از طبقه اولی است. کنیت او ابوموسی است و وی در اول صاحب رای بود، صاحب حدیث گشت و سنی پاکیزه. شاگرد امام زفر است. از قدمای مشایخ بلخ است." "جنید گوید: از سری شنیدم که گفت: روزی ابوجعفر سماک بر من درآمد، دید که نزدیک من جمعی نشسته‌اند. بایستاد و ننشست. پس به من ننگریست و گفت: یا سری صرت مناخ البطالین و بازگشت و اجتماع آن جماعت را گرد من نپسندید."[۵۳]

با نادیده گرفتن مواردی که بنا به اقتضا، آیه، حدیث یا دعایی را به زبان عربی می‌آورد، می‌توان‌گفت که کاربرد واژگان و تعبیرات عربی نیز در این کتاب، درقیاس با برخی دیگر از آثار مشابه ازجمله کشف المحجوب هجویری و تذکرة الاولیای عطار بیشتر است. عناوین تمامی فصول و ابواب این کتاب به زبان عربی است. استشهاد به ابیات عربی در اثر جامی در قیاس با کشف المحجوب و تذکرة الاولیا بیشتر است. گاهی در ذکر نام و نسب و کنیه افراد، کاملاً از تعبیرات عربی استفاده می‌کند درحالی‌که به‌راحتی می‌تواند تعبیرات فارسی معادل آنها را به‌کاربرد؛ به‌عنوان‌نمونه در ذکر ابراهیم ستنبه هروی می‌نویسد: "کنیت وی ابواسحق است، صحب ابراهیم ادهم فکان من اقران ابی یزید، اصل وی از کرمان بوده و در هرات اقامت کرده‌بود..."[۵۴]

به‌هرحال، جامی کتاب خود را در روزگاری نوشته‌است که تب مصنوع‌نویسی و متکلف‌نگاری هنوز فرونشسته‌است و بی‌گمان نشانه‌هایی ـ هرچند اندک ـ از این شیوه را در قلم وی نیز می‌توان‌دید. اگر اثری چون تذکرة الاولیا ازجهت موسیقایی به نثر فنی نزدیک‌تر است، نفحات الانس بیشتر از نظر کثرت کاربرد واژگان و تعبیرات عربی بدان شبیه‌تر است و ناگفته پیداست که این تأثر به‌مراتب سطحی‌تر و صوری‌تر است و حتی می‌توان‌گفت که تااندازه‌ای به این اثر ازلحاظ فنی و هنری آسیب رسانده‌است. اگر اصل سخن مشایخ به عربی باشد معمولاً آن را به همان صورت می‌آورد و بندرت آن را ترجمه می‌کند.[۵۵] بندرت آیه، حدیث یا عبارتی عربی را ترجمه می‌کند: "و در سخنان شیخ ابوسعید ابوالخیر مذکور است که اصل این حدیث آن باشد که مر او را به او نگذاردند. رسول گفتی: اللهم لاتکلنی الی نفسی طرفة عین و لا اقل من ذلک: مرا یک چشم بر هم زدن به خود بازمگذار و نه کم از آن."[۵۶] گاهی اقوالی را که از مشایخ می‌آورد، معنی می‌کند؛ بخصوص زمانی که آنچه در باب او در کتاب وی آمده، اندک باشد.[۵۷] گاهی بی‌آنکه هیچ علت خاصی داشته‌باشد، سخن را که پارسی آغاز کرده، به تازی پیش می‌برد و به پایان می‌رساند: "...و پدر وی ابی الحواری که نام وی میمون بود، از متورعان و عارفان بود. خاندان ایشان، خاندان زهد و ورع بود. مات رحمه الله سنة ثلاثین و مأتین و کان الجنید یقول احمد بن ابی الحواری ریحانة الشام."[۵۸]

همچنانکه می‌دانیم، در ادوار گوناگون گذشته، در مواردی متعدد، نثر فارسی، دانسته یا نادانسته خود را به شعر نزدیک نموده‌است؛ این نزدیکی در نثر موزون، بیشتر ازجهت توجه به موسیقی درونی و پایانی جملات و عبارات بوده؛ چیزی شبیه به وزن و قافیه در شعر...که البته از نظر ساختار و فرم، سطحی‌ترین لایه آن شمرده‌می‌شود؛ به‌تدریج که نثر پیش‌تر می‌رود و فنی‌تر می‌شود، صور خیال شاعرانه (ازقبیل تشبیه و کنایه و استعاره) نیز در آن بیشتر می‌شود و ازجهت درونی نیز به شعر نزدیک‌تر می‌شود. با تأسف می‌توان‌گفت که لحن، آهنگ و موسیقی در نثر، مقوله‌ای است که در مطالعات مربوط به ادبیات ما چندان مورد اعتنا نبوده‌است درحالی‌که در زمینه ادبیات غرب، ازاین‌جهت تحقیقات بسیار شده و کتاب‌ها و مقاله‌های بسیاری به چاپ رسیده‌است. هارمونی موجود در آثار منثور بزرگ، به‌علت محدود و معین نبودن واحدهای موسیقایی آن، درقیاس با شعر (و بخصوص شعر سنتی) به موسیقی پخته و پرورده نزدیک‌تر است. عرفان، عبارت است از نگاه احساسی ـ عاطفی و عاشقانه مسئله خدا و دین؛ ازآنجا که جوهره اصلی و اساسی آثار شاعرانه نیز همان عنصر احساس و عاطفه است، بزرگان ما اغلب آثار عرفانی خویش را یا به شعر سروده‌اند و یا به‌صورت نثری نوشته‌اند که ازجهتی به

شعر نزدیک‌تر است و البته این مسئله ـ همانند دیگر آثار منثور فارسی ـ در دیباچه‌ها و سرفصل‌های متون عرفانی مشهودتر است. البته آنها به تأثیر وزن و موسیقی در القای مفاهیم نیز آگاهی داشته‌اند: "انکسار العاصین احب الی من صولـة المطیعین"[۵۹]توجه به سجع و آهنگ، در عین حال، به تأسی از قرآن کریم و کلام بزرگان دین ازجمله علی(ع) است: "الطریق واضح و الحق لایح و الداعی قد اسمع فما التحیر بعد هذا الا من العمی"[۶۰]اما بعد، می‌گوید پای‌شکسته زاویه خمول و گمنامی، عبدالرحمن بن احمد جامی..."[۶۱]این سجع‌ها گاهی در درون جمله نیز دیده‌می‌شوند: " ... و آن را که مفهوم نشود در حجاب ستر و کتمان بگذارد و از کتب معتبره دیگر، سخنان چیده و معارف سنجیده اضافه آن کرده، بر لوح تبیان نگارد..."[۶۲] کاربرد انواع جناس و به بازی گرفتن هنرمندانه کلمات نیز نشانه توجه اهل تصوف به عنصر موسیقی در کلام است: "التصوف و التصرف لایکون معاً"[۶۳]

گاه واژه‌های بسیار زیبای منحصر به فردی در این کتاب می‌توان‌دید که همانند آن بسختی در دیگر آثار یافت‌می‌شود؛ واژه‌هایی که حتی امروز نیز می‌توان آنها را بارغبت به کار برد. مثلاً: دودگذر به جای دودکش: "ماری سیاه از دودگذر در دیگ افتاد."[۶۴]ظاهراً این واژه‌ها از تعبیرا عادی روزگار او بوده‌اند و احساس نمی‌شود که وی تعمدی در آوردن آنها داشته‌باشد. واژه‌هایی که در فرهنگ‌های معروف نیز دیده‌نمی‌شود: موش‌گیر "از وی پرسیدند که در راه هیچ چیز یافتی؟ گفت: نی، مگر فلان روز که موش‌گیر یک پاره گوشت بریان گرم به من انداخت. گفتتند: پس ما باهم طعام خورده‌ایم که آن را از پیش ما ربوده بود. ابوتراب گفت: صدق چنین باشد."[۶۵]با دیدن برخی از این واژه‌ها می‌توان به اصل و اشتقاق آنها پی برد: ابرقوه (ابرکوه): "گویند که وی همان است که قبر وی در ابرقوه است"[۶۶] چند نمونه دیگر از این واژه‌ها را می‌آوریم:

خانک "گفت: بر کنار خلیج و دمیاط، خانکی از نی ساخته‌بودم."[۶۷]

ستیدن: "گفت: یا اباالحسین می‌دانم که با خود معلومی برنمی‌داری لیکن این دو سیب را با خود بردار. از وی بستیدم و در جیب نهادم."[۶۸]

صحبت‌دار: "وی گفته که صحبت با حق دارید و اگر نتوانید، صحبت با آن کس دارید که صحبت‌دار حق است سبحانه"[۶۹]

همچنین، آنچه در این کتاب آمده‌است، می‌تواند ما را در فهم و شرح و تفسیر بسیاری از متون عرفانی یاری دهد. به‌عنوان‌نمونه "حافظ" می‌گوید:

گفت: آن یار کز او گشت سر دار بلند　　　جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد[۷۰]

در نفحات الانس، حکایتی در این باب آمده‌است که می‌تواند با مفهوم این بیت، مناسبت بسیار داشته‌باشد: "و آنچه وی را افتاد، به دعای استاد وی بود عمرو بن عثمان مکی که جزوکی تصنیف کرده‌بود در توحید و علم صوفیان. وی آنها را پنهان برگرفت و آشکارا کرد و با خلق نمود. سخن باریک بود. درنیافتند. بر وی منکر شدند و مهجور ساختند. وی بر حلاج نفرین کرد و گفت: الهی کسی بر او گمار که دست و پای او ببرد و چشم برکند و بر دار کند و آن‌همه واقع شد به دعای استاد وی."[۷۱]

در جای دیگری از دیوان خواجه می‌خوانیم:

تـو و طوبی و ما و قامت یار　　　فکر هرکس به قدر همت اوست[۷۲]

و باز در نفحات الانس جامی سخنی آمده‌است که بسیار نزدیک بدان است: "ابراهیم قصار گوید: قیمـة کل انسان بقدر همتـه..."[۷۳]

همچنین خواجه می‌گوید:

هرکه شد محرم دل، در حرم یار بماند　　　وان که این کار ندانست، در انکار بماند[۷۴]

و در نفحات می‌خوانیم: "...انکار آن کند که از این کار محروم است."[۷۵]

پی‌نوشت ها

۱ـ نفحات الانس، ص.۱۶۳
۲ـ رک: طبقات الصوفیه، ص. صد و هشتاد و یک
۳ـ نفحات الانس، ص. ۳۱۱
۴ـ رک: همان، صص. ۳ تا ۳۰
۵ـ رک: همان، ص. ۶۱۵
۶ـ همان، ص. ۵۷
۷ـ همان، ص. ۹۹
۸ـ رک: همان، ص. ۱۱۴
۹ـ رک: همان، ص. ۱۲۵
۱۰ـ به‌عنوان‌نمونه رک: نفحات الانس، ص. ۴۶ ذکر ابراهیم اطروش
۱۱ـ به‌عنوان‌نمونه رک: همان، ص. ۹۰، ذکر شیخ ابوالعباس موره‌زن بغدادی
۱۲ـ همان ، ص. ۷۳
۱۳ـ رک: همان، صص. ۷و۸
۱۴ـ رک ـ همان، صص. ۱۹و۱۱۸
۱۵ـ رک: همان، ص. ۲۱
۱۶ـ رک: همان، صص. ۲۲و۳۱۲
۱۷ـ رک: همان ، ص. ۸۰
۱۸ـ رک: همان، صص. ۸۰ و ۱۵۵
۱۹ـ رک: همان ، ص. ۸۴ / نام این کتاب در اصل متن به‌غلط "صفوة الصفوة چاپ شده‌است.
۲۰ـ رک: همان، ص. ۹۵
۲۱ـ همان، ص. ۷
۲۲ـ همان، ص. ۲۱
۲۳ـ همان، ص. ۷۰
۲۴ـ همان، صص. ۳و۴
۲۵ـ همان، ص. ۶۱۵
۲۶ـ همان، ص. ۶۱
۲۷ـ رک: طبقات الصوفیه، ص. ۲۵
۲۸ـ نفحات الانس، ص. ۳۱۱
۲۹ـ همان، ص. ۱۸۰
۳۰ـ همان، صص. ۴۶و۵۳و۶۱و۶۳و۲۱۰
۳۱ـ به‌عنوان‌نمونه رک: طبقات الصوفیه، صص. ۶و۷و۸
۳۲ـ نفحات الانس، ص. ۷۵
۳۳ـ همان، ص. ۱۹۹
۳۴ـ همان ـ ص. ۱۹۵
۳۵ـ همان ، ص. ۱۵۰
۳۶ـ طبقات الصوفیه، ص. ۳۸۴

۳۷ـ تذکرة الاولیا، ص. ۵۸۶
۳۸ـ نفحات الانس، ص. ۱۳۹
۳۹ـ تذکرة الولیا، ص. ۴۶۷
۴۰ـ نفحات الانس، ص. ۱۵۶
۴۱ـ همان، ص. ۱۵۶
۴۲ـ به‌عنوان نمونه رک: همان، صص. ۶۲ و ۶۵
۴۳ـ همان، ص. ۵۳
۴۴ـ همان، ص. ۵۴
۴۵ـ همان، ص. ۵۶
۴۶ـ همان، ص. ۵۶. بررسی شیوه‌های گوناگون معنی‌پردازی در متون عرفانی، موضوع بسیار مهم و ارزشمندی است که خود نیازمند تحقیق جامع و کاملی است.
۴۷ـ همان، ص. ۸۰
۴۸ـ همان، صص. ۴۱و۴۴و۴۵
۴۹ـ همان، ص. ۴۷
۵۰ـ همان، ص. ۹۰
۵۱ـ همان، ص. ۴۵
۵۲ـ همان، ص. ۵۴
۵۳ـ همان، ص. ص. ۵۴. نیز رک: ص. ۵۸ ، ذکرابومحمد حداد
۵۴ـ همان، ص. ۴۴
۵۵ـ به‌عنوان‌نمونه، رک: ص. ۴۵
۵۶ـ به‌عنوان‌نمونه، رک: ص. ۱۴۸
۵۷ـ رک: همان، ص. ۲۰۵، ذکر ابوعلی رازی
۵۸ـ رک: همان، ص. ۶۵ / نیز، ص. ۷۳، ذکر ابوسعید خراز
۵۹ـ همان، ص. ۵۵
۶۰ـ همان، ص. ۵۵
۶۱ـ همان، ص. ۳
۶۲ـ همان، ص. ص. ۴
۶۳ـ همان، ص. ۷۰
۶۴ـ همان، ص. ۱۴۸
۶۵ـ همان، ص. ۵۲
۶۶ـ همان، ص. ۲۱۴
۶۷ـ همان، ص. ۲۱۲
۶۸ـ همان، ص. ۲۱۰
۶۹ـ همان، ص. ۱۸۴
۷۰ـ دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی،، ص. ۹۷
۷۱ـ نفحات الانس، ص. ۱۵۱
۷۲ـ دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، ص. ۴۰
۷۳ـ نفحات الانس، ص. ۱۶۵

۷۴ـ دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، ص. ۱۲۰
۷۵ـ نفحات الانس، ص. ۱۷۹

منابع و مآخذ

- انصاری، خواجه عبدالله(۱۳۶۲)، **طبقات الصوفیه**،تصحیح: محمد سرور مولایی، انتشارات توس، چاپ اول.
- جامی، عبدالرحمن، **نفحات الانس**، تصحیح: مهدی توحیدی‌پور،، انتشارات کتابفروشی محمودی.
- حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد(۱۳۷۴)، **دیوان** ، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، به‌کوشش رحیم ذوالنور، انتشارات زوار،
- عطار، **تذکرة الاولیا**، تصحیح محمد استعلامی، انتشارات زوار، چاپ هفتم.

حافظ کوچک و حافظ بزرگ
« بررسی سبک شناختی غزلی از بابافغانی و خواجه حافظ »

دکتراحمدگلی*

چکیده

از جمله مقوله های نقد ادبی، نقد نفوذ و تأثیر و تأثرشعرا از همدیگر است. کشف و سنجش این پیوندها و تعبیرو تفسیر آثار تاویل پذیر ادبی از این منظر و دیدگاه می تواند روند عمل فهم را در راه رسیدن به مقصود و نیت مؤلف تلطیف و مطبوع نماید. در این مقاله کوشش شده است گوشه هایی از میزان تأثّر حافظ کوچک (بابافغانی) از حافظ بزرگ براساس دیدگاههای سبک شناختی بررسی و همانندیها و همسانیهای موجود در حوزه های سطح زبانی، ادبی و فکری میان آن دو شاعر بیان شود.

واژه های کلیدی: سبک، تأثیر و تأثّر، نقد ادبی.

مقدمه

تاریخ دقیق تولّد بابافغانی در جائی ثبت نشده است اما چنانکه از قراین و شواهد پیداست او درنیمهٔ دوم قرن نهم در شیراز متولّد شده است. در اوایل زندگی به پیشهٔ کارگری مشغول بوده و بدین سبب در آغاز شاعری «سکّاکی» تخلص می کرده است (فغانی ۱۳۶۳، مقدمه ص نه). از وطن خود شیراز به هرات عزیمت نموده و در آنجا به خدمت مولانا جامی (فغانی، ۱۳۶۳، مقدمه ص ده) رسید و پس از مراجعت از هرات در زمان سلطان یعقوب بیگ آق قوینلو متوجه تبریز شد و حدود هفده سال در تبریز و بلاد آذربایجان مشمول الطاف خسروانه او گردید، حتی پس از بازگشت به شیراز مرغ دلش پیوسته یادیاران تبریز می کرده است:

فغانی در وطن هردم گلی از گلشنی دارد ولی مرغ دلش در صحبت یاران تبریز است

(فغانی، ۱۳۶۳، مقدمه نوزده)

او بازپسین روزهای زندگی خود را در جوار امام هشتم به سربرد و از باده خواری توبه کرد(شبلی نعمانی،۱۳۶۳، ج۲،ص۲۲)و قصیده ای در منقبت آن امام همام سرود که بعدها زبان زد شد(یان ریپکا،۱۳۸۱ ص ۴۰۶) و سرانجام در سال ۹۵۲ هجری در همان دیار به درود حیات گفت که مقبرهٔ او معلوم نیست (فغانی، ۱۳۶۳، مقدمه بیست و هفت).

---

*استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلّم آذربایجان.

شعراو

اصل دیوان او دریک هنگامه جنگ مفقود شده و دیوان موجود مجموعه ایست که برادرش آن را گردآوری کرده است (شبلی نعمانی، ۱۳۶۳ ج ۲ ص ۲۳). « غزلیات فغانی اکثر یک آهنگ و یکدست و با معانی و الفاظ ساده خوش و شیرین سروده شده و چنان است که در سرتاسر دیوان اشعار او یک لغت مشکل یا مضمون پیچیده نمی یابیم. » (فغانی، ۱۳۶۳،مقدمه بیست و هفت) سبک و لحن غزلیاتش ناله های سوزان و دل خراش است و چنین اشعاری را تا مدتّها « فغانیّه» می خواندند (یان ریپکا، ۱۳۸۱ ص ۴۰۷). عارف شیرازی او را در طرز غزل ثانی خواجه حافظ دانسته است (فغانی، ۱۳۶۳، مقدمه بیست و هفت) و بدین جهت او را حافظ کوچک گفته اند (یان ریپکا، ۱۳۸۱ ص ۴۰۶).

«شیوهٔ رندی و درویشی» (فغانی، ۱۳۶۳ ص ۱۲۴) او درغزلهایش و وجود عناصر همسان « شراب خورده و خوی کرده چون روی به گلستان» (فغانی، ۱۳۶۳، ص ۳۴۳ نظیر سرودهٔ حافظ: شراب خورده و خوی کرده می روی به چمن) و غزلیات هماهنگ در وزن و قافیه و ردیف و گاهی هماهنگ در محتوا گویای این حقیقت است که بابافغانی از سبک و لحن و بیان خواجهٔ بزرگ بهره جسته و اشعار خود را بدان رنگ و بوی آراسته است. در این مختصر، اندکی از آن همانندیها استخراج و غزلی از بابافغانی ازحیث دیدگاههای سبک شناختی با غزلی از حافظ مقایسه و سنجیده شده است:

بابافغانی

ـ دارد نسیم گل دم جانبخش عیسوی
تا بوی گل زگلشن مقصود بشنوی
۲ ـ آیینهٔ جمال تو در چشم اهل دید
دارد هزار جلوهٔ صوری و معنوی
۳ ـ ما را چو در سخن لب لعل تو جان دهد
دیگر چه احتیاج بانفاس عیسوی
۴ ـ زاهد چو قرب کعبهٔ وصل تو درنیافت
بیچاره شد بزاویهٔ هجر منزوی
۵ ـ پرتو کدام و نور کدام ای خداشناس
تا کی دو دل زتفرقهٔ نور و پرتوی
۶ ـ ای دل گدایی در میخانه کار تست
ما را چه کار با طرب و عیش خسروی
۷ ـ هرجا که هست دیده ز روی تو روشنست
ای روشنی دیده چرا دور میروی
۸- تخم امل بباغ جهان کشته یی ولی
جز بار دل فغانی از این گشته ندوری

حافظ

۱ ـ بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی
می خواند دوش درس مقامات معنوی
۲ ـ یعنی بیا که آتش موسی نمود گل
تا از درخت نکته توحید بشنوی
۳ ـ مرغان باغ قافیه سنجند و بذله گو
تا خواجه می خورد بغزلهای پهلوی
۴ ـ جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد
زنهار دل مبند بر اسباب دنیوی
۵ ـ این قصّه عجب شنو از بخت واژگون
ما را بکشت یار بانفاس عیسوی
۶ ـ خوش وقت بوریا و گدائی و خواب من
کاین عیش نیست در خور اورنگ خسروی
۷ ـ چشمت بغمزه خانه مردم خراب کرد
مخموریت مباد که خوش مست میروی
۸ ـ دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر
کای نور چشم من به جز از کشته ندرو
۹ ـ ساقی مگر وظیفه حافظ زیاده داد
کاشفته گشت طرّه و ستار مولوی

۱ـ سطح زبانی

الف: سطح موسیقایی:

* موسیقی بیرونی یا وزن: مفعولُ فاعلاتُ مفاعیل فاعلن (بحرمضارع مثمن اخرب مکفوف)

ـ موسیقی کناری: قافیه موصوله است « و » روی کلمه قافیه و « ی » حرف وصل است که درهفت واژه نسبت و در سه مورد خطاب فعلی است و در یک واژه « منزوی » هم جزو جوهر کلمه است که عیب قافیتی موجود غیرملقّبه است.

ـ **ردّالقافیه** در بیت سوم « عیسوی »

ـ **موسیقی درونی:** همحروفی: صوری و معنوی ب۲/ما را لب لعل ب۳/تو درنیافت ب۴/ما را ب۶

ـ جناس: گل و گلشن ب۱/ زاویه منزوی ب۴/ دل و در ب۶. تصدیر: پرتو ب۵

ـ موسیقی کناری: قافیه موصوله است . « و » روی واژهٔ قافیه و « ی » حرف وصل که در پنج کلمه نسبت و در سه مورد خطاب فعلی است.

ـ **ردّالقافیه** در بیت سوم « پهلوی »

ـ **موسیقی درونی:** همحروفی: آتش موسی ب۲/ باغ قافیه ب۳ / جمشید جز، جهان نبرد، براسباب ب۴ /ما را ب۵/ در خور ب۶/ مخموریت مباد، مست می روی ب۷/ چشم من، جز از ب۸/ حافظ زیاده، گشت طرّه ب۹.

ب) سطح لغوی:

ـ از صد واژهٔ به کاررفته در غزل هشت بیتی حدود شصت و چهار واژهٔ آن فارسی سره است یعنی ۶۴٪

از جمله مختصات سبکی کهن:

ـ کاربرد « را » در معنی برای ب۳/ استعمال عبارت عامیانه « چرا دور می روی» ب۷/ کاربرد فعل پیشوندی « درنیافت » ب۴

ـ از صد واژهٔ به کار رفته در غزل نه بیتی حدود پنجاه و هفت واژه فارسی سره است یعنی ۵۷٪

ج) سطح نحوی:

ـ از نظر نحو جملات از هفده جمله به کار رفته در هشت بیت، سیزده جمله آن دستورمند است و چهار بار شبه جمله استعمال شده است.

ـ اکثر جملات ساده و مستقل اند.

ـ در غزل حافظ از بیست جمله به کاررفته در نه بیت، نه جملهٔ آن دستورمند است و دوبار شبه جمله استعمال شده است.

ـ اغلب جملات مرکب اند.

۲ ـ سطح ادبی

• هنرهای معانی:

ـ استفهام برای بیان تنبّه و آگاهی:
پرتو کدام؟ نور کدام؟ تا کی دو دل زتفرقهٔ نور و پرتوی ب۵

ـ اسناد مجازی (← ۷،۳،۲،۱)

ـ استفهام انکاری: ما را چه کار با طرب عیش خسروی؟

ـ نهی در معنی تنبّه: زنهار دل مبند در اسباب دنیوی ب۴

ـ استفهام در معنی نهی: ای روشنی نوردیده چرا دور می روی؟

ـ اخبار در معنی آرزو و حسرت: خوش وقت بوریا و گدایی و خواب امن ب۶

ـ اخبار درمعنی آرزو: چشمت به غمزه خانهٔ مردم خراب کرد ب۷

ـ ندا یا فراخواند در معنی آرزو: ای دل گدایی در میخانه کارتست. ب۶

حصر یا قصرصفت: جز بار دل فغانی از این کشته ندروی ب۸

حصرصفت: جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد ب۴
ـ کای نور چشم من به جز از کشته ندروی ب۸

• هنرهای بیانی

تشبیه: تشبیه ضمنی نسیم گل به دم عیسی ب۱

ـ تشبیه ضمنی: گل به آتش عیسی ب۲

تشبیه بلیغ یا رسا: گلشن مقصود ب۱۰/ آئینه جمال ب۲/ لب لعل ب۳/ کعبهٔ وصل، زاویه هجر ب۴/ تخم امل، باغ جهان ب۸

تشبیه تفضیل: ترجیح حیات بخشی لب یار به انفاس عیسوی ب۳

ـ **ایهام:** مقامات معنوی:
الف) مقامات طریقت ب) سخنان ادبی

ـ تمثیل: دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر
کای نور چشم من به جز از کشته ندروی ب۸

ـ پارادوکس: ما را بکشت یار به انفاس عیسوی ب ۵

• کنایه: هــزار کنایه از کثرت ب۲ /جان دادن کنایــه از شادی بخشیدن ب۳/ دو دل کنایه از مردّد ب۵/ باردل کنایه از غم و اندوه ب۸

• کنایه: قافیه سنجیدن کنایه از شعرگفتن ب۳/ دل بستن کنایه از علاقه مند شدن ب ۴/ خانـه خراب کردن کنایه از آشفته و پریشان کردن ب۷

ـ تلمیح: فاینما تُولوا فثم وجه الله ب۷. بقره/۱۱۵

ـ تلمیح: **فلمّا** اتاها نودی من شاطی الواد الایمن فی البقعه المبارکه من الشجره ان یا موسی انی الله ربّ العالمین قصص/ ۳۰ ب۲

ـ اشاره به اسطوره جام جمشید ب۴

۳ ـ سطح فکری

ـ غزل عاشقانه و تلفیقی از عشق مجازی(۳،۲) و حقیقی (۷،۶) است.	ـ غزل عاشقانه و پندآمیز(۴ و۷) و مدحی (ب۲) است.
ـ شادی گر است (۱ ـ ۷) گاهی جلوه هایی از یأس و ناامیدی نیز در آن وجود دارد (۸)	ـ شادی گر است
	ـ بیان سرود توحید توسط مرغان و بلبلان باغ آفرینش (۳ـ۱)، ناپایداری و بی‌وفائی دنیا و تشویق به اغتنام از فرصت و دل نبستن بر اسباب و علایق دنیوی(۴ـ ۳)
بابافغانی غزل خود را با توصیف طبیعت دل انگیز بهاری آغاز کرده و به بیان آینه جمال معشوق و جلوه های فراوان آن در نظر اهل بصیرت و ترجیح جانبخشی لب یار به دم عیسوی پرداخته است و همچون حافظ زاهد را به جهت بی‌ذوقی و خشک دماغی او محروم از کعبه وصال می‌داند و معتقد است که نور و پرتو خداوندی در همه جا ساری و جاری است و با گدایی در میخانه معرفت می‌توان از جلوهٔ جمال یار بهره مند گردید و سرانجام بر این باور است که تخم آرزوهای این جهان جز بار غم و اندوه چیز دیگری در پی ندارد.	ـ تأثیرعکس انفاس عیسوی یار به جهت بی‌بهرگی از بخت و اقبال با بیان پارادوکسی ـ هماهنگی و همسوئی محتوایی که درآنها عیش بی‌تکلّف بر عیش خسروی ترجیح داده شده است (ب۶) ـ بیان مخموری چشم معشوق و تأثیر خانه خرابی آن در عاشق ب۷ ـ بیان حکیمانه مبنی براینکه هرعملی پاداشی متناسب با آن درپی خواهد داشت ب۸ ـ بیان طنزی در اینکه بیش از وظیفه و مقرّری خوردن باده مایه پریشانی و آشفتگی است.

نتیجه گیری

۱ـ در حوزهٔ **سطح آوایی** یا **موسیقایی همحروفی یا همصدایی** در غزل حافظ بیشتر از غزل باباغانی است و در مقابل **آرایه های لفظی** در غزل بابافغانی نسبت به غزل حافظ زیادتر است. در سطح **لغوی** تعداد واژگان عربی به کار رفته در حافظ بیش از بابافغانی است و نشانه هایی از مختصات سبکی قدیم در شعر بابافغانی هست که در غزل حافظ نیست. از حیث سطح **نحوی** جملات در غزل بابافغانی دستورمندتر از غزل حافظ است.

۲ ـ در حوزهٔ سطح **ادبی** کاربرد جملات استفهامی در معنی ثانویه درغزل بابافغانی و **اسناد مجازی** و **جملات اخباری** در معنایی ثانوی در غزل حافظ بیشتر است و بعلاوه کاربرد جملات **قصری** در حافظ زیادتر بابافغانی است. از حیث **تشبیه** غزل بابافغانی و از نظر **ایهام** و **تمثیل** و **پارادوکس** و **تلمیح** غزل حافظ قابل توجه است.

۳ ـ در حوزه سطح **فکری** هردو غزل عاشقانه و شادی گر است و در آنها عیش بی تکلّف بر عیش خسروی ترجیح داده شده است (بابافغانی ب۶ و حافظ ب ۶)

ـ از جمله غزلهای هماهنگ در وزن و قافیه و ردیف می توان به موارد زیر اشاره کرد:

بابافغانی:	یار را چون هوس صحبت درویشانست	گر قدم رنجه کند دولت درویشانست غ ۶۲
حافظ:	روضهٔ خلد برین صحبت درویشانست	مایه محتشمی خدمت درویشانست غ ۴۹

* هردو غزل در بحر رمل«مثمن مخبون اصلم مسبّغ » سروده شده و مردّف اند. واژگان « صحبت، دولت، حرمت، همت و رحمت» در قافیه غزلها یکسانند و موضوع هر دو غزل نیز توصیف مقام و صفای دل درویشان است.

و نیز:

بابافغانی: امشب از آهم مشو گرم و مسوزانم چو شمع ساعتی بنشین که در بزم تو مهمانم چو شمع غ ۶۳۱
حافظ: در وفای عشق تو مشهورخوبانم چو شمع شب نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع غ ۲۹۴

* هردو غزل در بحر رمل مثمن محذوف، سروده شده، و غزلها مردف و موصوله و مردّف اند.

دوغزل دیگر با مطلعهای زیر در دیوان بابافغانی با اختلاف در قافیه ولی همسانی در وزن و ردیف نیز وجود دارد که آثار و نشانهای تأثّر در آن دو نیز نمودار است:

- تا به کی خندیدن و دل گرمی افزودن چو شمع آب دندان گشتن و آتش زبان بودن چو شمع غ ۳۶۲
- می‌گدازم دیده تا یکروزه موجودم چو شمع می‌رسد بر اوج گردون هرنفس دودم چو شمع غ ۳۶۳

و نیز:

بابافغانی: از گریه سوختیم و تو آهی نمی‌کنی در آب و آتشیم و نگاهی نمی‌کنی غ ۵۶۱
حافظ: ای دل به کوی عشق گذاری نمی‌کنی اسباب جمع داری و کاری نمی کنی غ ۴۸۲

* هر دو غزل در بحرمضارع « مثمن اخرب مکفوف محذوف » سروده شده و همچون غزلهای پیشین قافیه آنها مردف و موصوله و مردّف اند.

و گاهی هم این همانندی فقط در وزن و ردیف غزل است:

بابافغانی: دارم از غنچهٔ لعل تو خطابی که مپرس لطف و قهری که مگو ناز و عتابی که مپرس غ ۳۲۹
حافظ: دارم از زلف سیاهش گله چندان که مپرس که چنان زو شده ام بی سر و سامان که مپرس غ ۲۷۱

* وزن غزلها بحر رمل « مثمن مخبون مقصور » است و هردو غزل مردف و مردّف است. از حیث محتوا شاعران شیراز هردو، غزلهای فراقی و عاشقانه خود را خطاب معشوق زمینی سروده‌اند.

و نیز:

بابافغانی: شب آه و ناله از دل غمناک می زدم برق فنا به خرمن افلاک می زدم غ ۴۲۴
حافظ: دیشب به سیل اشک ره خواب می زدم نقشی بیاد خطّ تو بر آب می زدم غ ۳۲۵

* هر دو غزل در بحر مضارع « مثمن اخرب مکفوف محذوف» سروده شده اند. غزلها از حیث قافیه مردف و مردّف اند و از نظر محتوا هر دوغزل غم گرا و فراقی است و در آنها احوالات عاشق هجران کشیده بیان شده است.

منابع و مآخذ

- حافظ، خواجه محمد، (۱۳۷۹) **دیوان**، تدوین و تصحیح دکتررشید عیوضی ، تهران، امیرکبیر.
- ریپکا، یان (۱۳۸۱) **تاریخ ادبیات**، ترجمه عیسی شهابی ، تهران، علمی و فرهنگی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۵) **کلیات**، سبک شناسی، تهران، فردوس.
- فغانی، بابا (۱۳۶۳) **دیوان**، احمد کرمی، تهران، اقبال .
- نعمانی، شبلی (۱۳۶۳) **شعرالعجم**، ترجمه دائی گیلانی، تهران، دنیای کتاب .

جلوه های مذهب در شعر سده نهم

دکتر محبوبه مباشری *

چکیده

سده نهم از لحاظ ترقی و پیشرفت شعر مذهبی از درخشان ترین اعصار تاریخی ایران است . جلوه های مذهب در شعر این دوره از نظر تعدد شاعران و نیز کثرت اشعار اعتقادی و مذهبی بسیار چشمگیر است . در این دوره که به لحاظ تاریخی عصر تیموری نامیده می شود به سبب ثروت بادآورده ناشی از غارت سرزمین ها توسط تیمور و احفاد او و ایجاد دربارهای باشکوه و روحیه فرهنگ دوستی و ادب پروری بعضی از امرای تیموری چون شاهرخ شعر و شاعری رونق بسیاری یافت . از سوی دیگر به سبب روحیه آسان گیری سلاطین تیموری نسبت به افکار و اعتقادات مذهبی اقوام دیگر ، انقلاب عظیمی در افکار و آراء اهل عصر روی داد و در پرتو آزادی نسبی اختلاف ادیان و مذاهب در عرصه شعر نیز راه یافت. خاصه شعرای شیعی که پس از یک دوره طولانی انزوا و انخذال فرصت را مغتنم شمردند و در اشعار خود اعتقاد مذهبی خود را آشکارا اظهار نمودند و گاه به طعن و رد و سبّ عقیده مخالف پرداختند و شاعران سنی مذهب نیز در شعر خود در مقام اظهار مذهب خود و پاسخ گویی به گروه مخالف برآمدند از جمله این شاعران از اهلی شیرازی ، بابافغانی ، عصمت بخاری ، قاسم انوار، شرف الدین یزدی جامی و ... می توان نام برد که دواوین ایشان مشحون از بیان اعتقادات و مدح و منقبت پیشوایان دین خاصه ائمه اطهار است تا آنجا که شاعری چون جامی در یکی از مثنوی های خود " اعتقاد نامه " دارد. اینگونه است که شعر این دوره صبغه کاملاً مذهبی و خاصه شیعی دارد.

واژه های کلیدی: مذهب، شعر شیعی، سده نهم، کثرت و تعدد شاعران.

مقدمه

سده نهم در تاریخ پر نشیب و فراز ایران یک دوره فرهنگی خاص است این دوره که دوره کشاکش و ستیز و جنگ و گریز است دوره تیموری نام دارد و از نقطه نظر اوضاع اجتماعی و وضعیت مذهبی ویژگی خاصی دارد. به روایت تاریخ ، تیموریان اعم از سلاطین یا شاهزادگان این سلسله جز تیمور – که خوی غارتگری و خونریزی داشت – مردمی معتدل و گاه مانند شاهرخ متدین و عدالت پیشه و فرهنگ دوست و ادب پرور بودند و ثروت فراوانی که در نتیجه غارت ممالک نصیب تیمور و اولاد و احفاد وی شده بود وسیله خوبی برای توجه آنان به تجملات درباری و آباد کردن شهرها و ایجاد دربارها و در نتیجه توجه به اهل ادب و فرهنگ شد. اعتقاد سلاطین

---

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهراء تهران.

تیموری تا پایان عهدشان به مسائل دینی و ترویج احکام و بزرگداشت شعائر دینی به تبع تزوکات تیموری است چه بسیاری مطالب مربوط به نشر دین و احترام سادات و علما و زهاد و گسترش قواعد شریعت در تزوکات تیموری توصیه شده است چنانکه در تزوکات آمده است که " مرتبه آل محمد را از جمیع مراتب برترداری و تعظیم و احترام ایشان به جای آری و افراط را در محبت ایشان اسراف ندانی که هر چه از برای خدا باشد در آن اسراف نباشد. (تزوکات تیموری ص ۲۰۹ به نقل از ذبیح الله صفا ، ۱۳۷۵ج ۴ ص ۵۳)

طرفه آنکه تیموربرای خود رسالتی و مأموریتی در این باب قایل بود و به عبارت دیگر خود را یکی از " **مجددأن دین** " قلمداد می کرد تا آنجا که بعضی از فتوحات و جهانگشایی هایش را عنوان " **غزو** " می داد و در این تظاهر به دین و نیز دعوی تجدید دین تیمور از بیان مورخ مخصوصش نظام الدین شامی عنوان " **خلافت پناه** " دارد.(ظفر نامه شامی شرف الدین علی یزدی ص ۱۳۹ . به نقل ذبیح الله صفا ، همان ، ص ۴۵) و به دعوی اطرافیان او و شاید خود او "**صاحب کرامت**"و"**مخصوص به تأیید آسمانی**" و "**ملحوظ به نظر عنایت ربانی**" بود و این اعتقادات به دوره تیموری یک صبغه مذهبی خاص می بخشید.(صفا ، ۱۳۷۵، ج ۴ ، ص ۴۷) در تزوکات تیموری هم مذهبی از مذاهب مورد قبول مسلمین بر مذهبی دیگر برتری نیافته است اگر چه دولت تیموری از رسمیت مذهب تسنن دفاع می کرد و در جلوگیری از طعن و سب شیخین ، که از سوی شیعیان صورت می گرفت – سختگیری می نمود. شاهرخ و جانشینان او زیارت مشهد امام هشتم را از فرائض خود می دانستند و نسبت به سایر ائمه اثنی عشر نیز احترام بسیار می داشتند تا آنجا که تصور اعتقاد سلاطین به تشیع می رفت.

عهد تیموری برای ترویج تشیع موقع مناسبی بود و شیعه اثنی عشری از این فرصت برای نشر عقاید و اظهار آزادنه اعتقاد خود به خوبی بهره بردند. زیرا قدرتشان به آن حد رسیده بود که از انزوا و انخذال بیرون آیند و به حملات پی در پی به مذاهب اهل تسنن و اثبات فساد عقیده آنان از راه سب شیخین و نظایر آن اقدام کنند. البته پادشاهان حنفی مذهب تیموری نیز از اظهار عناد با آنها ابا نداشته ، و این کشاکش لفظی و تبلیغی در آثار ادبی این دوره ، بویژه در اشعار و ابیاتی که طرفین در عیبجویی از یکدیگر سروده اند مشهود است. این مقدار تسامح و تساهل مذهبی در اوایل دوره تیموری خاصه احترامی که شاهرخ و جانشینان او نسبت به سادات داشتند موجب رواج ذکر مناقب و مدایح نسبت به آل پیامبر و ائمه اطهار شد و نه تنها شعر شاعران شیعی مذهب یا متمایل به تشیع این دوره چون ابن حسام، کاتبی ، بابافغانی ، شاه نعمت الله ولی ، مشحون از مناقب و فضایل خاندان است ، بلکه در اشعار شاعر سنی مذهب متعصبی چون جامی آن مایه احترام و تبجیل نسبت به خاندان شگفت آوراست.

شعر مذهبی در بسیاری از قصاید قصیده گویان این دوره مبتنی بر ذکر مناقب رسول و ائمه دین است که عادتاً با غلو در ذکر اوصاف و مناقب و بیان اعتقادات مبالغه آمیز شعرا همراه است. چنانکه ابن حسام یک دیوان کامل از قصاید و ترجیعات و ترکیبات در توحید و ستایش رسول و اهل بیت دارد و از شاعران دیگر این نوع مدایح یا مراثی دینی می توان از اهلی شیرازی ، کاتبی، فغانی شیرازی ، برندق خجندی و حتی جامی نام برد.

شعر مذهبی و بویژه شیعی این دوره را می توان مقدمه شیوع و حکومت این نوع شعری در دوره صفوی دانست نکته دیگر آنکه از آنجایی که تصوف خاصه در این عهد رنگ دینی یافته و اختلافات بزرگ سده های پیشین میان صوفیه و متشرعین به ندرت اتفاق می افتد، چنانچه تمییز میان متشرعه و اصحاب طریقت در این دوره دشوار است، بنابر این شعر عرفانی نیز صبغه دینی یافته است و شطح و طامات و اباحیگری در آن رنگ باخته است.

معمّــیات مذهبی

معمّا نیز که از انواع رایج و مقبول شعر این دوره است از تأثیر و نفوذ صبغه مذهبی بر کنار نمانده است چنـــانکه کاتبی معمیاتی به اسم نود و نه نام حضرت حق سبحانه و تعالی گفته و از جمله این معما اسم " **العلیم** " است :

سر به پای او فدا نا کرده تو — چون وصالش را تمنا کرده تو

(سمرقندی ، ۱۳۳۷ ص ۴۶۵)

مثنوی های مذهبی

یک نوع از مثنوی های دینی در این دوره رایج است که در باب بقاع متبرکه و بیان مناسک حج ساخته شده و جامی نیز رساله ای در این باب دارد.

علاوه بر این یک نوع مثنوی مذهبی در این دوره سروده شده است که بسیار حائز اهمیت است و مسبوق به سابقه نیست و آن یک نوع منظومه دینی و به واقع " **حماسه دینی** " به نام " **خاوران نامه** " است که در مقدمات مثنویات آن حمدها و نعوت و مناقب بسیار معمول این دوران گنجانیده شده است.

این حماسه مذهبی که در نوع خود جزو نخستین ها به شمار است هم از آن روی حائز اهمیت است که بیانگر آن گرایش شیعی و حس روز افزون تشیع ایرانی است که شخص فردوسی در اواخر عمر آن را ظاهر کرد و خود موجب پیدایش سلسله ای از حماسه های مذهبی در دوره های بعد چون "**حمله حیدری** "(محمد رفیع خان باذل متوفی ۱۱۱۹) " **نجف نامه** "، " **صولت صفدری** " (۱۱۱۴) در وصف زندگانی و شجاعت های حضرت علی ، " **مختارنامه** " ، " **حربه حیدری** " و ... شد که از این میان کتاب " **حمله حیدری** "، تقلید مستقیم شاهنامه است. (اته ، ۱۳۵۶ صص ۶۱ – ۶۰)

خاوران نامه

مولانا محمد بن حسام الدین خوسفی خراسانی معروف به ابن حسام خاوران نامه را به نظم کشید که شرح جنگ های حضرت علی و سردارانش ، مالک اشتر و ابوالمحجن با امرای مشرکین مخصوصاً با قباد شاه خاوران و با اژدها و دیوان است . بنابر این خاوران نامه هم به لحاظ نخستین حماسه دینی در پیروی از شاهنامه که خود منجر به پیدایش کثیری از منظومه های دینی در قرون متأخر شد و نیز به دلیل پیدایش یک جریان دینی شیعی در سلک شعر داستانی حائز اهمیت است.

قصاید مصنوع

جلوه مذهب در شعر این دوره به صورت مناقب و مدایح و مراثی منحصر به مثنوی و غزل و قصاید معمول نیست بلکه ، حتـــی در قصاید مصنوع و دشوار شعرای این دوره که به شیوه معمول این دوره به نظیره گویی و تقلید و تتبع از قصاید مقبول شعرای مشهور دوره های پیشین می پرداختند و در این راه خود را در تنگنای قوافی و ردیف های دشوار گرفتار می کردند، مشاهده می شود از آن جمله است قصیده هلالی جغتایی غزلسرای نامدار سده نهم در مدح پیامبر:

شتر کشیـــدی اگر بار دل ز حجره تن — شـدی نـزار شتر زیر بار حـجره من

شتر به باد رود حـــجره نیز خاک شود — گرت شتر بود از سنگ و حجـره از آهن

اجل به حجره گیتی عجب شتر جانی است | که محمل شتــر اوست حجره های بدن
به حجره و شتر ارکان دین چو قایم نیست | قوائم شتر و رخـت حجــره را بشکـن
شتر ز حجره بران تـا در مدینه که هست | در آن زمین ، شتر و حجره رسول زمـن
ز حجره و شتر آن جنـاب منفـــغل است | حکیــم بـا شتــر طــور و حجره ایـمن

در میان سخنورانی چند که چامه شتر و حجره را سروده اند کـاتبی ترشیزی و بعـد جـامی اسـت کـه بـه استادی پاسخ گفته است و سپس هلالی جغتایی است ". (به نقل از بدایع الافکار فی صنایع الاشعار ، کمـال الـدین واعظ کاشفی ،۱۳۶۹ صص ۲۵۱ – ۲۵۲)

قصیده جامی با الزام شتر و حجره نیز در نعت سیدالمرسلین ۴۷ بیت است که مطلعش بیت زیر است.

نگار من شتر انگخیت رو به حجره من | پذیره شترش رفـــــــت جان ز حجره تن

شاه نعمت الله ولی

سید نور الدین شاه نعمت الله ولی ماهانی کرمانی از اقطاب وعرفانی مشهور سده هشتم و نهم هجری است نسب او با نوزده نسل به پیامبر(ص) می رسد وی قصاید بسیاری در مدح پیامبر و حضرت علی(ع) دارد.

- نعمت اللهم وز آل رســــــول | محــرم عـــارفان ربــــانــــی
... نوزدهم جد من رسول خــداست | آشکـــار است نیست پنهانــــــی

و شعر مذهبی خاصه شیعی در اشعار وی نمودی تمام دارد . از جمله " **منظومه ایمانیه** " دارد و نظایر آن ، تا آنجـا که وی در مثنوی ذیل سلسله اقطاب طریقت خویش را از شیخ عبدالله یافعی تا حضرت امیرالمـؤمنین بـه نظـم در آورده است.

شیخ مـا کامل و مکمـــــــل بـــود | قطــب وقــت و امام کامـل بـــود
گاه ارشـــاد چو سخن گفتـــــــی | درّ توحیـــد را نـــــکو سفتـــی
یــافعی بـــــــود نــــــام عبدالله | رهـــرو رهـروان آن درگـــــاه

و پس از شمردن ۲۳ واسطه شیخی سرسلسله طریقت خویش را ابوالحسن علی(ع) می دانـد و از آنجـا بـه پیامبر می رساند.

پــیر بصری ابـــوالحسن بـا شـد | شیــــــخ شیخان انجمن باشد
... یافت از صحبت عـــلی و ولی | گشت منظور بندگی علــــــی
خرقه او هم از رســـول خــداست | این چـــنین خرقه لطیف کراست
نعمةُ اللــهم وز آل رســـــــول | نسبتم با عـلی است جفت بتــول
این چنین نسبت خوشی بـــه تمام | خـــــوش بود گر ترا بود اســـلام

(ولی ۱۳۷۴ص ۵۸۲ – ۵۸۳)

علاوه بر آن ، اشعاری حاوی کلمات مرموز و عبارات اسرار آمیز راجع بـه فتنـه آخرالزمـان و ظهـور مهـدی (عج) امام عصر به وی نسبت داده اند.[۲]

قـــــدرت کـــرد گار می بینم | حـــــــالت روزگار می بینم
در خــراسان و مصر و شام و عراق | فتنه و کـــــــارزار می بینم
... ظلمت ظلم و ظالمان دیـــــــار | بی حد و بی شمار می بینـــم
... جنگ و آشـــوب و فتنه و بیداد | از یمین و یســـــار می بینـــم



غارت و قتل و لشکر بسیار — در میان و یسار می بینم
زینت شرع و رونق اسلام — هر یکی را دو بار می بینم
گرگ با میش و شیر با آهو — درچرا برقرار می بینم
نایب مهدی آشکار شود — بلکه من آشکار می بینم
بعد از او خود امام خواهد بود — کّه جان را قرار می بینم
میم و حا میم و دال می خوانم — نام آن نامدار می بینم
ید بیضا که باد پاینده — باز با ذوالفقار می بینم
صورت و سیرتش چو پیغمبر — علم وحلمش شعار می بینم
مهدی وقت و عیسی دوران — هر دو را شهسوار می بینم

(همان)

نیز در قصیده ای در باب نبوت و ولایت می گوید:

گفتیم خدای هر دو عالم — گفتیم محمد و علی هم
آن بر همه انبیاست سید — وین بر همه اولیا مقدم
گفتیم نبوت و ولایت — در ظاهر و باطن اند همدم
بی مهر محمد و علی کس — یک لحظه ز غم مباد خرم
باشد علم علی به دستم — زان است ولایتم مسلم
بر یرلغ ما نشان آل است — ما دلشادیم و خصم در غم
کم باد محب آل مروان — هر چند کمند کمتر از کم
رو تابع آل مصطفی باش — نه تابع پور ابن ملجم

(ولی ، ۱۳۷۴صص ۵۳۰ – ۵۳۱)

نیز در قصیده ای دیگر " **ولای مرتضی** " حب آل را به همگان توصیه می کند و با ذکر اسامی ائمه اثنی عشر صفات ایشان را بر می شمارد و هر گونه حسن سلوک و رفق و مدارا را با غیر محبان خاندان مطرود می داند .

دمبدم از ولای مرتضی باید زدن — دست دل در دامن آل عبا باید زدن
نقش حب خاندان بر لوح جان باید نگاشت — مهر مهر حیدری بر دل چو ما باید زدن
دم مزن با هر که او بیگانه باشد از علی — ور نفس خواهی زدن با آشنا باید زدن
رو به روی دوستان مرتضی باید نهاد — مدعی را تیغ غیری بر قفا باید زدن
در دو عالم چارده معصوم را باید گزید — پنج نوبت بر در دولت سرا باید زدن
پیشوایی دت جستن ز اولاد رسول — پس قدم مردانه در راه خدا باید زدن

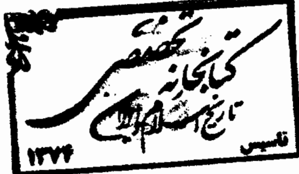
(ولی ، همان صص ۵۳۱ – ۵۳۲)

نیز دیوان اشعار او مشحون از غزلیات و قصاید و ترجیعات و مفردات در مناقب و مدایح حضرت علی (ع) است.

حسن ختام این بهره از گفتار ذکر یکی از مفردات وی است:

بوالحسن عشق است و عقل آمد حسن — هر دو معنی گفتمت در یک سخن

(ولی ، پیشین ، ص ۷۰۶)



هلالی جغتایی

نورالدین هلالی جغتایی استرآبادی از شعرای شیعی قرن نهم و یکی از بهترین غزل سرایان این سده است وی به سبب شیعه بودن در جریان استیلای عبیدخان بر هرات ، کشته شد. وی در مثنوی " **شاه و درویش** " پس از مناجات و نعت پیامبر اشعاری در منقبت حضرت شاه اولیاء علیه السلام دارد که در این ابیات علی (ع) را جانشین بلافصل پیامبر می داند و حضرتش را که ابن عم پیامبر است در نسب از یک پدر و در حَسَب برابر می خواند.

درّ دریای سرمدست علی	جانشین محمدست علی
اسدالله سرور غالب	شاه مردان علی ابوطالب
هر که با شیر حق زند پنجه	پنجه خویشتن کند رنجه
... ساقی شیر گیر سرمستان	زیر دستش همه زبردستان
در کف انگشت او کلیدی بود	در خیبر به آن کلید گشود
وز سر ذوالفقار آن فیاض	رشته کفر را شده مقراض
تا نجف بهر گوهرش صدف است	ریگ صحرای او در نجف است
زیب این گلشن از جمال علی است	گل این باغ رنگ آل علی است
بود عم زاده رسول خدا	چون رسول از خدا نبود جدا
چون دو کس ابن عم یکدگرند	چون دو فرزند کان زیک پدرند
پدران در نسب برابر هم	پسران در حسب برابر هم
... همه سرها فدای او بادا	همه شاهان گدای او بادا

(هلالی جغتایی ،۱۳۷۵ صص ۲۲۱ – ۲۲۲)

قاسم انوار

معین الدین علی بن نصیر بن هارون بن ابوالقاسم معروف به قاسم انوار ، وی که خاندانش از سادات حسینی تبریز بود از شاعران پارسی گوی نیمه دوم قرن هشتم و نیمه اول قرن نهم هجری است که در مشرب تصوف نیز مقامات بلند داشته است و تخلّصش در شعر " **قاسم** " و " **قاسمی** " بوده است. در شعر او نشانه های فراوان بر اعتقادات دینی مشاهده می شود از آن جمله در قصیده ای به مطلع:

جگر پر درد و دل پر خون و جان سرمست و ناپروا	شبم تاریک و مَرکب لنگ و در سر، مایه سودا...

اعتقادات خود را به حقایق دینی چنین اظهار می دارد:

بیا رای یار روحانی بگو اسمای انسانی	چو می دانم که می دانی طریق علّم الاسماء
سخن از شرع و سنت گو به هشیاران صورت بین	حدیث از عشق سرمد گو به مجنونان ناپروا
... محمد را به مهمان بر کنار خوان احسان بر	شراب از جام سبحان بر که سبحان الذی اسرا
اگر از اسم قهاری تجلّی می کند باری	ببین گر مرد اقراری ، نشان طامهٔ الکبری
ز اول ذات را بشناس سپس اوصاف اللّهی	که این اوصاف اللهی فذلک باشد از منها
پس آنگه عالم آثار و افعال است پیوسته	زهی حکمت ، زهی قدرت، تعالی ربنا الاعلا
... بوحدانیت ذاتش گواهی می دهد هر دم	اگر خورشید اگر ذرّه اگر اعلی اگرادنا
... الا ای احمد مرسل چراغ مسجد و منبر	تویی سید تویی سرور تویی مقصود استقصا

"بیا قاسم چه می گویی چه می پویی چه می جویی — اگر امروز با اویی مگو افسانه فردا
(انوار ، ۱۳۳۷، ص ۵ – ۸)

و یا در غزلی دیگر در توصیف شریعت چنین سروده است:

شریعت در طریقت مستعین است — شریعت راه فخر المرسلین است
شریعت شیوه مردان راه است — شریعت شاهراه مستبین است
شریعت حکمت مردان راه است — شریعت قصه حبل المتین است
"طریق شرع را خوف و خطر نیست — و گر باشد هم از دزدان دین است
به استحقاق پیشی کن در این راه — ترا گر فکر روز واپسین است
ز "قاسم" این سخن را یاد گیرد — کسی کور است دان و راست بین است
(همان ، ص ۱۷۵)

نیز در باب اعتقاد خود موافق با مشرب تشیع سروده است :

براه پیر مغان رو که راه سر هم باشد است — خلاف پیر مغان ره مرو که سر پستی است
مگو حکایت حس را و بگذر از محسوس — کسی که سُخره حس مانده است معتزلی است
دلا تو جام میی لیک جام بحر آشام — که جام تو ز شراب خدای لب به لبی است
بنوش با ده که این باده از حجاز آمد — اگر به کاسه چینی و شیشه حلبی است
اگر ز "**حیدر صفدر**" کسی سؤال کند — بگو به رغم خوارج "**علی**" مستعلی است
ز قاسمی سخنی گر رود به صدر عقول — نگاه دار که این رمز نکته نبوی است
(بیشین ص ۷۸)

نیز غزلی با ردیف "**شاه سلام علیک**" در مدح مولا علی (ع) دارد:

نور ولایت تویی ، شاه سلام علیک — شمع هدایت تویی شاه سلام علیک
معدن احسان تویی ، مظهر عرفان تویی — کاشف قرآن تویی شاه سلام علیک
. . . حضرت حق را ودود مالک ملک شهود — قامع گبر و جهود ، شاه سلام علیک
. . . با همه انبیا آمده ای در خفا — ظاهر با مصطفی، شاه سلام علیک
"**لحمک؛ لحمی**" نبی گفته تو را ای ولی — سرور مردان علی، شاه سلام علیک
درج در "**لافتی**" برج مه "**هل أتی**" — انت "**ولی الوری**"، شاه سلام علیک
سرو ولایت تویی ، حسن وملاحت تویی — غایت غایت تویی ، شاه سلام علیک
باب شبیر و شبر ، خسرو والا گهر — مرشد اهل هنر، شاه سلام علیک
حیدر و صفدر تویی ، ساقی کوثر تویی — خواجه قنبر تویی، شاه سلام علیک
پشت و پناه امم، در همه عالم علَم — از همه رو محترم ، شاه سلام علیک
"**قاسم**" مسکین تو ، بره و بر دین تو — بنده تمکین تو، شاه سلام علیک
(همان ، ص ۱۹۳)

نیز در غزلی به مطلع:

موسی به کوه طور به نور عیان رسید — توفیق وصل یار عنان در عنان رسید

به ظهور حضرت مهدی بشارت داده آن را شادی روزگار و اهل روزگار می خواند.

... شادند اهل عالم و هنگام شـــــادی است　　کاندر زمانه " **مهدی آخر زمان** " رسید

(همان)

لیک در مثنوی " **انیس العارفین** " که به گفته استاد صفا : " **بهترین آرایش سخن شاعرست و آن را از مثنوی های عاشقانه مقرون به اوصاف و یا مثنوی های مصنوع عهد که معمولاً با کلام دشوار ادیبانه همراه است ، متــمایز می دارد** " [۳] موافق با مشرب عرفانی و علی رغم داشتن منقبت سیادت پس از مناجات با خدا می گوید:

یـا مغیث المـُذنبین، معطی السوال　　یا انیس الـعارفین یا ذوالــجلال

ای ز عشقت هـــر دلی را مشکلی　　وی ز شوقت در جنون هر عاقلی

جانم از خلق جهــــان بیگانه کن　　یـــاد خود را با دلـم همخانه کن

(پیشین)

... در پایان همین بخش از مثنوی است که اذعـان مـی دارد: انتـساب بـه خانـه آل عـصمت و طهـارت بـا گناهکاری هیچ سود ندهد و تنها راه نجات از کرده ، توبه کردن است:

گر " **حسینی** " نسبتم گر از حجاز　　نیست تدبیرم به جز سوز و گداز

نیز در همین مثنوی در باب نعت پیامبر پس از توصیف صفات آن حضرت فراتر از تعصبات خام عامـّه روزگار هر چار یار پیامبر را می ستاید و برای هر یک از ایشان در مسیر هدایت و رهبری امت شأنی خاص قایل است:

صدر عالم آفتاب شرع و دیـــن　　صفــــوت آدم نبی المرسلین

ماحی عصیان آدم نــــــام او　　هر دو عـالم جـرعه خوار جام او

اختیار انبیا بـــــــی اختلاف　　افتخار دوده عبـــد منــــاف

جان پاکش معدن صدق و صـفا　　شمع ایوان هدایـــــت مصطفا

. . . ای ولایت خاتم جان را نگین　　نــــــور یزدان رحمهٔ للعالمین

ای شریعت قاسمی را افتخـــــار　　شافــــع امت رســـول کردگار

چار یارت پیشوای انس و جــان　　هر یکی در عهد خود صاحب قران

... لاف فرزندی ندارم یا رســـول　　در رهت خاکم، قبولم کن قبول . .

(همان ، صص ۳۶۲)

بابا فغانی شیرازی

از شاعران مشهور نیمه دوم قـرن هجـری اسـت کـه او را در غـزل سـرآمد شـاعران عهـد خـویش شـمرده ومحققین وی را "**حافظ کوچک**" لقب داده اند. قصاید وی بیشتر در ذکر مناقب ائمه اطهار خاصـه علـی بـن ابـی طالب و علی بن موسی الرضا علیهماالسلام است. نیز قصیده ای در منقبت سبطین در اواخر عهد خود سروده است. از ویژگیهای شعر او روانی و سادگی دلپذیر همراه با استقامت در سخن است کـه شـعر او را در عهـدی کـه همـت قصیده سرایان بر تتبع قصاید دشوار قدما از طریق نظم قصاید مصنوع دشوار بـــوده ، متمایز ساخته است. تخلـص وی در شعر " **فغانی** " است. اولین قصیده دیوان او که با مطلع :

باز از سمن و گل چمن آراست جهان را　　جان تازه شد از لطف هوا پیر و جوان را

و با بیت تخلص:

دارد چمـــن از نامـــیه انواع لـــطایف　　تا هــدیه برد روضه سلطان جــهان را

به مدح سلطان خراسان ، علی بن موسی الرضا می پردازد:

ســـــــــرو چمن آل عبا شاه خراسان　　کـــــز سایه سمن سای کند باد وزان را

بر چهره وصفش چه محـــــل زیور تقریر　　دریاب که حاجت به بیان نیست عیان را

پس از تجدید مطلع ، شفاعت در روز قیامت را - روزی که خلق جهان در عرصه صحرای قیامت تنها با حسن عمل نجات می یابند — تنها در پرتو مهر این خاندان می داند:

آنوز که در عرصه صحرای قیـــــامت　　بـــا حسن عمل کار فتد خلق جهـان را

بگشاده ملک نـــــامه اعمال خلایـــق　　بر پیر و جوان عرض کند جرم نهـان را

سیلاب ندامت نشـــود موجب تسکیـــن　　از گـرمی صحرای قیامت عطشـــان را

دست همه در حلقه فتراک تــــو آن روز　　آه ار نــــکشد فارس قهر تو عنـان را

لطف تو ببخشد گنـــه ذره و خـــورشید　　ضایع نگذارند چه خیزان چه فتـان را

روشن کند از ناصیه مـــــومن و کـــافر　　پروانه ده خلد و سقــر نا ر و دخـان را

خاک قدم " **آل عبا** " بـــــاش فغانی　　در روی زمین گر طلبی عزت و شان را

(فغانی شیرازی ، ۱۳۴۰صص۲ — ۵)

نیز قصیده دیگری در منقبت امام هشتم با مطلع زیر:

بود پیوسته نـیت در ریاض روضه رضوان را　　که بوسد آستان روضه شاه خراسان را

به توصیف غرآیی از بارگاه امام رضا می پردازد:

مـــه ایوان یثرب آفتـــاب مشرق و مـغرب　　که سقف مشهدش همسایه آمد عرش رحمان را

نظر در صورت قندیل محراب مزارش کن　　اگـــــر از چشمه خورشید جویی آب حیوان را

غبار آستانش دیـــــده ها را می کند روشن　　صفای مرقدش بخشد صفا آیینه جـــــان را

و موافق با عقیده شیعه در زیارتنامه مخصوص می گوید : آن حضرت و نیز اعتقـاد بـدین کـه زیـارت امـام هشتم به مثابه حج است برای آن که استطاعت حج گزاردن ندارد.

ملایک رو نهند از حلقه اهــــــل صفـا اینجا　　کـــــه در این کعبه دریابند اجر عید قربان را

نموداری نمود از لاجوردی گنبــــــد سلطان　　قلم روزی که طرح انداخت این فیروزه ایوان را

سلاطین چـــشم آن دارند از بهـــر سرافرازی　　که گـاهی خاکروب این زمین سازند مژگان را

وصال کعبه خـــــــواهی سوی ایوان رضا رو نه　　چــــه حاجت از تف دل تافتن ریگ بیابان را

به هر مژگان زدن چون دولت حجی بـــرد سالک　　ســـزد کز دیده ها سازد قدم این راه آسان را

سپس به توصیف چگونگی شهادت آن حضرت می پردازد:

ستم آن بــــود کز انگور مأمون بر امام آمـد　　نــه آن تلخی که بود از میوه دل پیر کنعان را

از آن روزی که این انگور زهرآلـــود پیدا شد　　دگر تلخی نرفت ازآب و خاک این باغ ویران را

شاعر در این بخش از شعرش به ذکر این معنی می پردازد که نام و یاد ائمه اطهار دستگیر و نجـات بخـش انبیاء سلف نیز بوده است.

طلوع کـــوکب اثناعشر همراه یوسف شد　　صفای مطلع خـــورشید داد ایـــوان زندان را

نبردی اهرمن انگشترینش بی خبر از کف　　اگـر" **نام علی** " نقش نگین بـــودی سلیمان را

اگر نـوح از برای حفظ کشتی نام او بردی		به یک ناد عـــلی گفتن نشاندی شور طوفان را

(همان ، صص ۵ – ۸)

آنگاه به بخش پایانی قصیده یعنی شریطه (دعای تأبید) می رسد:

خدایا تـــــــا بود در دفترآل عبا ثابت		ـه روی صفحه هستی نشان و نام سلطان را

سرم در سجده درگاهش آن مقدار مهلت ده		که از لوح جبین معدوم سازم خط عصیان را

بابافغانی قصیده دیگری نیز در مدح امام علی دارد که اینگونه آغاز می شود:

منم پیوسته در بزم سقیهم ربهم شارب		ز جام ساقی کوثر علی بن ابی طالب

در این قصیده ۴۹ بیتی نیز شاعر توصیف غرآیی از صفات و حالات و رفتار و کردار آن حضرت نیز شرح رشادت ها و دلاوریها و بیان القاب و صفاتی که در مدح ایشان از زبان پیامبر (ص) جاری شد ، به دست می دهد.

دو بخش از بحر فضل آمـد زبان خامه اش گویا		علوم اولین و آخرین را هر یکـــی سایب

ز مرات جهان جز واحد مطلق ندیـــــد الحق		چو بر ذات وحیدش نشأهٔ توحید شد غالب

بیت اشاره دارد به این معنی که حضرتش حتی در زمان جاهلیت صورت بت نپرستید و اهل تسنن نیز در این باره با شیعه موافقند و به همین سبب حضرتش را با عنوان " **کرم الله وجهه** " احترام می نمایند.

نبی آنروز عرض گوهر او کرد از رفعت		که هر دو گوشوار عرش را جا داد بر مَنکب

بیت به پا بر دوش پیامبر نهادن علی (ع) برای فرو ریختن بت های درون کعبـه در روز فـتح مکـه اشـاره دارد.

حساب ضرب و قسمت بین که از تیغ دو سر صدره		به ضربی چار بخش راست کردی مرکب و راکب

بیت به هلاکت " **عمر بن عبدود** " در یوم خندق به دست حضرت علی ناظر است.

ثواب کشتن عنتر نیاید راست در دفتر		فرشته گر شود تا حشر با اهل قلم کاتب

بیت به روایت " **ضربهٔ علی یوم الخندق افضل من عبادهٔ الثقلین** " اشاره دارد.

هم در این قصیده پس از بیان صفات حضرت علی به مدح و توصیف فرزندان آن حضرت (ائمـه اطهـار) تـا آخرین امام ، حضرت مهدی می پردازد:

به خاک درگه صاحب زمان چون خسرو انجم		مسیح از منظر چارم نهد رو از پی منصب

فغانی بلبل دستانسرای آل یاسین شـــــــد		به وصف غیر آمد از گلستان ازل تـــایب

نیز قصیده دیگر به مطلع:

تا جهان بحر و سخن گوهر و انسان صدف است		گوهر بحر سخن مدحت شاه نجف است

به مدح و ستایش حضرت علی (ع) می پردازد و مدح غیر او را باطل می شمارد.

نغمهٔ مهر علی از دل پـــــردرد شنو		کاین نه صوتی است که در زمره چنگ و دف است

سامع مدح علی باش نه افسانه غیر		صدف گوهر شهوار نـــــه جـــــای خزف است

(پیشین ، صص ۸ – ۱۲)

و پیروی از غیر خاندان را نشان ناخلفی پسر از پدر می داند:

هر که گردن کشد از بندگی آل علی		فی المثل گر پسر نـــــوح بود ناخلفست

و آن که حب علی و خاندان را در دل ندارد حیوانی گرفتار آب و علف است.

نشود منبسط از بـــــوی علی گلشن او		حیوانی کـــــه دلش بسته آب و علف است

گر خسی را بـــه ریاست بگزینند خسان		نتوان در ره او رفت که قـــــول سلف است

(همان ، صص ۱۲ - ۱۴)

نیز در قصیده دیگری داشتن مهر ومحبت سنت به خاندان ، خاصه حضرت علی را فرض و واجب می شمارد:

بر کاینات آنچه یقین فرض و واجب است / مهـــر و محبت اسدالله غـــالب است
انسان نـــانمش کـــه نداند بهین قوم / آن را که هل اتی علی الانسان مناقب است
... گر افضلی است اتـــم افـــاضل است / ور ا قربی است اقْر اقـــارب است

در این قصیده پس از بیان مسایل مورد اختلاف میان اهل تسنن و تشیع و ایراد چالش ها و مباحث کلامی که در طول تاریخ میان پیروان این دو مذهب وجود داشته – چون جواز یا عدم جواز امامت مفضول با حضور افضل – اعتقادات اهل تسنن را زیر تازیانه انتقاد خود گرفته و به سبّ ناصبی که به اعتقاد وی تنها به سبب حبّ ریاست علی را در مرتبه چهارم خلافت پیامبر قرار داده می پردازد:

... امـــرش بر امتّان نبی دین و لازم است / مهرش ببندگان خدا فـــرض و واجب است
... آن خس کـه خار خار دل اهل بیت خواست / رگ در تنـش به قصد چو نیش عقارب است
آن بـدگمان کـــه بـــا اسدالله کینه باخت / گو دیده بـــاز کن که به خواب ارا نب است
دیگر مکن مناظره بـــا غاصب فـــدک / او را همین بس است که گویند غاصب است
... شایسته مصیبت و رنـــج است نـــاصبی / کـــو دشمن امـــام ز حبّ منـــاصب است
زخم زبان که هست به دل نقش فـــی الحجر / بـــر قلب رو سیاه خوارج مناسب است

و در پایان چنگ زدن به حبل متین ولایت را تنها راه رستگاری و نجات می خواند:

ای شسته از مطالب ارباب جیفه دست / دامان شاه گیر که ذیل مـــــآرب است
بر خود مساز مذهب هفـتاد و دو دراز / یک رنگ آل باش که اصل مـــذاهب است
در مدح حیدر آنچه خدا و رسول گفت / راجع به ذات مهدی صاحب مواهـــب است
هم نشأهٔ نبی و ولی صـــاحب الزمان / شاهی که فتح و نصرتش از این دو جانب است
... ظل علـی و آل علی مستدام بـــاد / ایـــن است مطلبی که اهم مطالب است

(پیشین ، صص ۱۴ – ۱۶)

وی نیز قصیده ای در مدح سبطین دارد که مطلعش این است.

تا به آیینه دل طوطی جان در سخن است / همدم جان و دلم ذکر حسین و حسن است

در این قصیده پس از ستایش و مدح سبطین به ذکر صفات و چگونگی شهادت ایشان می پردازد:

تلـــخی زهر جگر گوشه زهرا ز ازل / تا ابد در دهن طـوطی شکّـــر شکن است
در غم تشنگی غنچـه سیراب حسین / داغها بر جگر لاله خـــــونین کفن است
در دل سنگ زخونابـه پنهان حسـین / اشک چون لعل بدخشان و عقیق یمن است

همچنین دو قصیده دیگر در منقبت امام رضا (ع) دارد که اولی با این مطلع آغاز می شود.

خطی که یک رقمش آبـــروی نه چمن است / نشان خاتم سلطان دیـــن ابوالـحسن است
علـــی مـوسی جعفر کـــه مهر دولت او / ستاره شـــرف و آفتاب انجمـــن است
... عقیق خاتم توقیع حـــکم آل علـــی / به چشم اهل نظر چون سهیل در یمن است

(همان ، صص ۱۸ – ۱۹)

و قصیده دیگر با مطلع :

بعد از نبی که آینه حی دایم است / عالم به ذات بی بدل شاه قایم است

همگان را به پیروی از چارده معصوم ترغیب می کند و شیعه را تنها فرقه ناجیه در میان هفتاد و دو ملت بر می شمارد:

ای کـــرده در مقابل هفتاد فـرقه بحث — تــــا چند بــــر زبانت لم ولا نسلّم است
قـــانون شـــرع چارده معصوم گیرو خیز — کاین منطقت ز فکر پراکنده عاصـــم است
از مرتضـــی حدیث رسول آنکه نقل کرد — دارم مسلـّمش کـه به اخلاص مُسلِم است
بـــر هــــر زبـــان که ذکر محبان او رود — نام عدو معاینه بــــردن چــــه لازم است
ور نه بگفتمی کــــه بــه دیوان باز خواست — فردا کـــدام سفله سیه روی و مجرم است
نـــــور دوازده مه تـابان کـــزان یکی — شمع سرای پـــرده مــوسی کـــاظم است
صرف ثنای آل علـــــی بـــاد عمر من — کــــاین دولت عظیـــم ز انعام منعم است

(همان ، صص ۱۹ – ۲۱)

وی نیز قصاید دیگری در منقبت و فضایل امام علی (ع) و امام رضا (ع) دارد اولی با مطلع:

باغ جهان و هر چه درین قصــــر نـُه درست — یکسر طفیل حیـــــدر و اولاد حیدر است

و دومی با این مطلع آغاز می شود:

چمن شکفته و جهان پر ز سوسن و سمن است — به صد هزار زبان روزگار در سخن است

و نیز قصاید دیگری در منقبت مولای متقیان و نیز ائمه اطهار خاصه امام رضا (ع) دارد همچنین عـلاوه بـر قصیده ، ترکیب بندی متضمن ۶ بند در مدح امام حسین (ع) و ائمه اطهار دارد که اینگونه آغاز می شود:

روز قیامت است صباح عشور تو — ای تا صباح روز قیامت ظهور تو

در یک بند آن که ردیف " **کربلا** " دارد در حکم مرثیه ای است در رثای شهیدان کربلا:

در جستجوی گـــوهر یکــــدانه نجف — کردم روان دو رود به جیحون کربلا
در هر قبیـــله از قبل خوان اهل بیت — ماتم رسیده ای شده مجنون کـربلا

(بیشین ، صص ۱۹ – ۲۱)

وی علی رغم اعتقاد گروهی از اهل عامه که سب و لعن بر یزید و امویان را جایز نمی شمارند زیـرا کـه بهـر حال ایشان نیز اهل قبله اند ، آشکارا به سب و لعن یزید می پردازد و می گوید:

پرورده گشت خون یزیدی به شیر سگ — این خشم و نقض و کینه ازین امتزاج بود
قارون وقت ساخت ، سپهر عدو نـــواز — قوم یزید را که بـه خاک احتیاج بـــود

و در پایان این ترکیب بند پس از بر شمردن صفات ائمه اطهار ، ظهور فرج را التماس می کند.

ای مهدی آفتاب تو در چاه تا به کی — خود را بسوز و خامه و دفتر سیاه کن
گلزار اهـــل بیت چو باغ ارم شکفت — ای عندلیب دلشده آهـگ راه کـــن

(همان صص ۵۷ – ۶۰)

شرف الدین علی یزدی

متخلص به شرف از شعرا و علمای معروف نیمه دوم قرن هشتم و نیمه اول قرن نهم و از رجال دربار تیمـور است. بنا به یکی از اشعارش نسبتش به خاندان طهارت می رسد:

من که تبه کار و سیه نامه ام — وز گنـــه آلوده تر از خامــــه ام
غـرق عرق می شوم از انفعال — نسبت خــــود را چه رسانم به آل

(یزدی ، به نقل ا ز صفا ۱۳۷۵ ، ج ۴ ص ۳۰۱)

و در بعضی اشعارش تمایل به تشیع و حتی اعتقاد بدین مذهب نمایان است.

شرف متــــــرس تـو از احتراق میزانی — کــــه دیر ســـال بمانی به حفظ یزدانی
از افتـــــــراق دو علوی به برج بیت المال — شـــوی به تازه توانگر به فضل رحـــمانی

توانگری نه به مـــال است پیش اهل کمال　　شنیـــده ای و یقین خـــود تو آنقدر دانی
ترا چه غم که دلت دوستدار حب کسی است　　کـــه حب اوست کلیـــــد در مسلمانی
علی به حب علی کوش و دوستی علـــــی　　که ایـــن علاقه سلیـمانی است و سلمـانی
چه شکر گویمت ای کار ساز بنـــــده نواز　　که داشتی به مـــــن این دوستی تو ارزانی

(همان ص۳۰۱)

جامی

نور الدین عبدالرحمان جامی از مشهورترین شعرا و نویسندگان فاضل و مشهور سده نهم و بـه گفتـه عمـوم ادبای متأخر ، خاتم الشعر است وی حنفی مذهب بوده ، و در این اعتقاد تعصب می ورزیده است چنانچـه در پـاره ای از اشعارش به مدح و منقبت امام علی و دیگر ائمه اطهار پرداخته و موافق مشرب شیعه به آستان بوسی نجـف و کربلا و توصیف این دو بارگاه رفته اما در بعضی اشعار دیگر به اعتراض و استخفاف بـر شـیعه و طعـن بـر روافـض پرداخته و این دوگانگی در اشعار وی کاملاً آشکار و نمایان است تا آنجا که گروهـی وی را بـه تـشیع منتـسب مـی دارند که بنا بر مصلحت زمان تقیه می کرده و جماعت کثیری نیز وی را سنی حنفی متعصب ناصبی می خوانند. و این دوگانگی در اعتقاد ناشی از شرایط عصر اوست.
شهر هرات در اواخر قرن نهم محل امتزاج عقاید شیعیان خراسـان و عـراق و سـنیان افغانـستان و ترکـستان بـود و جامی عمده عمر خویش را در این شهر گذراند . درچنین محیطی که محـل کـشاکش و سـتیز و برخـورد عقایـد و مذاهب مختلف است و با توجه به آسان گیری امرای عهد بر پایه عمل به تزوکات تیموری ، این دوگانگی در گفتـار قابل تبین است بنابر این جامی ، به جهت کثرت و فزونی اشعار و آثار ، و بیان اعتقاداتش در بهتـرین گـواه ، بـرای نمایاندن صبغه های مذهبی سده نهم در آثارش باشد. اشعار وی از یک سو حاوی تبجیل و اعتراف به مقام خلفـای راشدین و از سوی دیگر متضمن فضایل و مناقب ائمه اثنی عشر و اقرار به علو مقام ایشان می باشد. نیز از آنجا کـه وی در زّی اهل تصوف و در سلک اصحاب سه طریقت و عرفا به شـمار اسـت و آزاد اندیـشی و پرهیـز از تعـصّب از اصول اولیه طریقت است و بی فراتر از تعصبات و سختگیری و غوغای عامه ، هر چهار یار را به حق می داند.
جامی که خود از بزرگان سلسله نقشبندی است از دیدگاه عرفان و تصوف مذهب را جز روشی ظاهری نمی د اند و تنها از ماورای گفت و گوها و مناقشات و قال و قیل ها به مذهب می نگرد از جنگ و ستیز و بیهودگی ایـن مرز به تنگ آمده مطابق مشرب عرفانی در غزلی می گوید:

ز هفتاد و دو مذهب کرد جامی رو به عشق تو　　بلی عاشق نداند مذهبی جز ترک مذهب ها

و یا در رباعی بدیعی چنین می گوید:

ای مغ بچه دهـــــر بده جام میم　　کـــــآمد ز نـــــزاع سنی و شیعه قیم
گویند که جا میا چه داری مـــذهب　　صـــــد شکر که سگ سنی و خر شیعه نیم

و یا در " **لیلی و مجنون** " هر چار یار را شایسته منصب خلافت پیامبر و ایشان را یگانه و سـازگار و موافـق یکدیگر می داند و اختلاف و بیگانگی میان پیروان را ناشی از فضولی مردمان می خواند:

شـــایدم بـــه آل نـــامدارت　　یـــاریم بـــه هر چهار یارت
آن چـــار ستون خانـــه دین　　وان چـــار چراغ بزم تمکین
هر یـــک به خلافت ســـزاوار　　هر چار یکی و هر یکی چـــار
ایشان به یگانگی به هـــم راست　　بیگانگی از فضـــول ما خاست

اعتقاداتش شاید بهترین گواه ، برای نمایاندن صبغه های مذهبی سده نهـم در آثـارش باشـد. اشـعار وی از یک سو حاوی تبجیل و اعتراف به مقام خلفای راشدین و از سوی دیگر متضمن فضایل و مناقب ائمه اثنـی عـشر و

اقرار به علو مقام ایشان می باشد. نیز از آنجا که وی در زیّ اهل تصوف و در سلک اصحاب طریقت و عرفا به شمار است و آزاد اندیشی و پرهیز از تعصّب از اصول اولیه طریقت است وی فراتر از تعصبات و سختگیری و غوغای عامه ، هر چهار یار را به حق می داند.

شاهان به صفا موافق آهنگ — وز سنگدلی سپاه در جنگ

وی قصیده ای معروف در ستایش ائمه شیعه دارد که آن را هنگام سفر حجاز و در توجه به نجف سروده است.

أصبحت زایراً لک یا شحنهٔ النجف — بهر نثار مرقد تونقد جان به کف

می بوسم آستانه قصر جلال تو — در دیده اشک عذر ز تقصیر ما سلف

خوشحالم از تلافی خدّام روضه ات — بشد کنم تلافی عمری که شد تلف

جز گوهر ولای تو را پرورش نداد — هر کس که با صفای درون زاد چون صدف

خصم تو سوخت در تب تبّت چو بولهب — نادیده از زبانه قهرت هنوز تب

رفت از جهان کسی که نه پی بر پی تو رفت — لب پر نفیر یااسفا دل پر از اسف

اوصاف آدمی نبود در مخالفت — سرّ پدر که یافته فرزند ناخلف

ناجنس را چه که زند لاف حب تو — او را بود به جانب موهوم خود شعَف

جامی ز آستان تو کانجا پی سجود — هر صبح و شام اهل صفا می کنند صف

گردی به دیده رُفت و به جیب صبا نهفت — اهدی الی احبه اشرف التحف

(جامی ۱۳۷۵ ، ص ۵۵)

همانگونه که در ابیات فوق الذکرمشهود است در این قصیده ابیات و مواردی است که ممکن است موجبات قبول تشیع را برای جامی در اذهان پدید آورده باشد.

وی در ستایش علی (ع) غزل دیگری دارد که بر روزگار تلف کرده خویش جز به خدمت آل حسرت می برد:

کجا شد آنکه ز بغداد مستقر سلف — به حله روی نهادی ز حلّه رو به نجف . . .

بر آن آستانه فرو ریختم ز جیب نیاز — ز عجز وضعف هدایا ز فقر و فاقه تحف

ز فوت عمر گرامی و روزگار شریف — که جز به خدمت آل روضه گشته بود تلف

(همان صفحه ۴۸۹)

نیز وی در اورنگ سوم (تحفه الاحرار) از مثنوی های سبعه خویش در مقاله چهارم برای تمثیلی از حضور قلب و ترک هستی در نماز ، حکایت کشیدن پیکان را از پای حضرت علی به هنگام نماز به زیبایی بیان می کند که ابیاتی از آن نقل می شود:

شیر خدا شاه ولایت علی — صیقلی شرک خفی و جلی

روز احد چون صف هیجا گرفت — تیر مخالف به تنش جا گرفت

روی عبادت سوی محراب کرد — پشت به درد سر اصحاب کرد

خنجر الماس چو بفراختند — چاک بر آن چون گلش انداختند

صورت حالش چو نمودند باز — گفت که سوگند به دانای راز

کز الم تیغ ندارم خبر — گر چه ز من نیست خبر دارتر

طایر من سدره نشین شد چه باک — گر شودم تن چو قفص چاک چاک

(همان ،هفت اورنگ صص ۴۰۴-۴۰۳)

نیز در دیوان غزلی در مدح امام حسین (ع) دارد که به مناسبت زیارت بارگاه آن امام همام آن را سروده است:

کردم ز دیده پای سوی مشهد حسین ... هست این سفر به مذهب عشاق فرض عین
خدام مرقدش به سرم گر نهند پای ... حقا که بگذرد سرم از فرق فرقدین
... جامی گدای حضرت او باش تا شود ... با راحت وصال مبدل عذاب بین

(جامی ، دیوان ص ۷۸)

همچنین غزلی دیگر در منقبت امام علی بن موسی الرضا (ع) دارد.

سلامٌ علی آل طه و یاسین ... سلام علی آل خیر النبیین
... امام به حق شاه مطلق که آمد ... حریم درش قبله گاه سلاطین
... علی بن موسی الرضا کز خدایش ... رضا شد لقب چون رضا بودش آیین
... اگر خواهی آری به کف دامن او ... برو دامن از هر چه جز اوست برچین
چو جامی چشد لذت تیغ مهرش ... چه غم گر مخالف کشد خنجر کین

(همان)

نیز مثنوی بسیار زیبا و مشهور جامی ترجمه ای است از قصیده فرزدق شاعر معروف عرب در مدح امام چهارم حضرت زین العابدین که نزد همگان مشهور و معروف است و اینگونه آغاز می شود.

پور عبدالملک به نام هشام ... در حرم بود با اهالی شام

(جامی ، هفت اورنگ ، ص ۱۴۱)

در پایان این حکایت به مدح خاندان اهل بیت می پردازد که به دلیل شهرت و معروفیت آن نزد همگان از یک سو و جهت پرهیز از تطویل از سوی دیگر ، از ذکر آن خوداری شد.

جامی همچنین در " **تحفه الاحرار** " در مدح امام حسن می سراید:

حسن آن سبط نبی سرّ ولی ... طلعتش مطلع انوار جلی . . .

تمامی این موارد صفای قلب جامی و عدم تعصّب وی را در مذهب و محبت بی شایبه و خالی از ریای او را به اهل بیت و خاندان رسالت نشان می دهد.

علاوه بر همه قصاید و غزلیاتی که در مدح و ثنای خاندان در دیوان جامی وجود دارد در دفتر اول از مثنویهای سبعه او که به هفت اورنگ مشهور است و سلسلهٔ الذهب نام دارد ابیات فراوانی در باب اعتقادات او مشاهده می شود و به " **اعتقاد نامه** " معروف است آغاز اعتقاد نامه با این ابیات است:

بعد حمد خدا و نعت رسول ... بشنو این نکته را به سمع قبول
که نخستین فریضه بر عاقل ... عاقلی کز بلوغ شد کامل
نسبت بیرون از این که بپذیرد ... در دل و جان خویشتن گیرد
... کافریننده ای است آدم را ... بلکه ذرات جمله عالم را
... کرد بعث محمد عربی ... تا بود خلق را رسول و نبی

(همان ، ص ۱۷۱)

و بعد این گفتار مجمل را به تفصیل شرح می دهد و صفات خداوند را بر می شمارد سپس به وجوب ایمان به انبیا و افضلیت نبی اکرم ، خاتمیت نبوت به ایشان ، وصف معراج آن حضرت و معجزات و کتب انبیا و نیز فضیلت امت پیامبر بر سایر امم و عدم جواز تکفیر اهل قبله ، عذاب قبر ، مواقف عرصات ، میزان و صراط

، حوض کوثر و بحث شفاعت و سرانجام درجات بهشت و خلود در آن و رویت خداوند می پردازد و در این ابواب داد سخن می دهد.

وی در باب حب آل تا آنجا داد سخن می دهد که گروهی را اعتقاد بر آن است که وی بر طریق تشیع بوده و موافق با مذهب رایج زمان که همانا مذهب سلاطین و امرا بوده تقیه می کرده است چنانکه در دفتر اول " **سلسلة الذهب** " در باب رفض و روافض ، حکایت شافعی را آورده است:

شافعی آنکه سنت نبوی ... ز اجتهاد قویم اوست قوی
به زبان فصیح و لفظ متین ... گفت در طی شعر سحر آیین
گر بود رفض حب آل رسول ... یا تولا به خاندان بتول
گو گوا باش آدمی و پری ... که شدم من ز غیر رفض بری
کیش من رفض و دین من رفض است ... رفع من رفض و ما بقی خفض است

(جامی ، هفت اورنگ ص ۱۴۶)

نیز در همین دفتر در پایان حکایت فرزدق می گوید:

مادح اهل بیت در معنی ... مدحت خویشتن کند یعنی
مؤمنم موقنم خدای شناس ... وز خدایم بود امید و هراس
از کجی ها در اعتقادم پاک ... نیست از طعن کج نهادم باک
دوستدار رسول و آل ویم ... دشمن خصم بد خصال ویم
... رفض اگر هست حب آل علی ... رفض فرض است بر ذکی و غبی

اما در پایان همین بخش در بیان مذموم بودن مذهب رفض به واسطه بغض اصحاب رسول و نه به واسطه حب آل رسول و در مذمت آنانکه صحابه کرام را مذمت می کنند ابیاتی دارد که موجب آنهمه غوغای عام به هنگام حضور وی در بغداد شد و او را مجبور به ترک عراق کرد. وی در این معنی گفته است:

رفض نی بد زحب آل عباست ... بدی آن ز بغض اهل وفاست
بغض آنانکه مقتدا بودند ... سابقان ره هدی بودند
... رضی الله عنهم از سوی حق ... بهر ایشان بشارت مطلق
... چون همه مرضی خداوندند ... چه غم از عمر و زید نپسندند
... لعن کز رافضی بود واقع ... شود آن لعن هم بدو راجع . . .

و در مذمت رفض و روافض تا آنجا سخن را بیش می برد که :

هر کرا رفض شد خلق است ... نه خلق بلکه ننگ ما خلق است
چه بتر ز آنکه ابلهی ز عوام ... لب گشاید به سبّ صحب کرام
چه بتر ز آنکه جاهلی ز سفه ... گوید اندر حق صحابه تبه

جامی سپس به مذمت آن طایفه که خود را آل نبی و اهل بیت او می شمرند می پردازد و این را ناشی از حب ریاست ایشان می داند:

همچو این جاهلان جاه طلب ... که غلو کرده در علو نسب
پدر و مادر از نسب عاری ... پسرافتاده در نسب داری
دی پدر از اراذل قروی ... پسر امروز سید علوی
مادرش لولی و پدر لالا ... او زند دم ز حیدر و زهرا
سازد از آل مصطفی خود را ... دارد از نسل مرتضی خود را

پسری کش پدر مغیره بود ... مـر نبی را چسان نبیره بود

(همان ، صص ۱۵۱-۱۴۶)

و برای اثبات دعوی خویش تمثیل های سخیف و گاه مستهجنی را بیان می کند:

زد خری لاف با خران دگر کـــه مـرا رخش رستم است پدر

داد از آنها یکی جوابش باز کـــه گواه تو بس دو گوش دراز ...

و در این باب سخن را به درازا می کشاند.

علاوه بر همه این موارد در سلسلةُ الذهب قطعه ای در انکار ایمان ابو طالب عم نبی (ص) بـر خـلاف شـیعه دارد و ابوطالب را با ابولهب فرقی نمی گذارد.

بود بو طالب آن تهـــی ز طلب مـر نبی را عم و مر علی را اب

خویش نزدیک بـود بـا ایشان نسبت دیـن نیافت با خویشان

هیچ سودی ندانست آن نسَبش شد مقر در سقر چـو بولهبش

(همان ،ص ۱۵۱)

که تمامی این موارد را دلیل بر عدم اعتقاد او بر مذهب تشیع و موافقت وی بـا مـذهب عامـه دانسـته انـد ابیات ذیل نیز شواهدی بر این مدّعاست:

خاصـــه آل پیمبر و اصحاب کـــز همـــه بهترند در هـر باب

وز میـــان همه نبود حقیق بـــه خلافت کسی به از صدیق

وز پی او نبـــود از آن احرار کس چـــو فاروق لایق آن کار

بعد فاروق جـــز بذی النورین کار مـــلت نیافت زینت و زین

(همان ، ص ۱۷۸)

عصمت بخاری

وی به یکی از خانواده های شریف بخارا بستگی دارد و نسب وی به جعفر بن ابی طالب (جعفر طیّـار) مـی رسد چنان که خود ضمن قصیده ای در ستایش امیر المومنین علی (ع) می گوید:

گر چه گمنام است عصمت لیکن از روی نسب هم ز آل جعفر است و هم ز نسل مرتضی

مذهب او تشیع یا مانند بـسیاری از معاصـرانش متمایـل بـه تـشیع اسـت و بـا توجـه بـه ملازمـت امـرا و شاهزادگان تیموری که بر مذهب حنفی بوده اند تصور می رود که کار عصمت در دوستداری خاندان بـه تقیـه مـی گذشت. هم از اوست.

دست در فتـراک آل مصطفی بــــاید زدن هر دو عالم را به همّت پشت پا باید زدن

تا به کی طبل ارادت می زنی زیـــــر گلیم بعـــد ازین کوس محبّت بر ملا باید زدن

عصمت از حبّ علی چون مست گشتی دمبدم تـــا قیامت گــرد این گلشن نوا باید زدن

(بخاری ، ۱۳۶۶ صص ۲۰۵-۲۰۴)

مذهب و اعتقادات مذهبی در شعر عصمت نمـودی تـام دارد وی در سـتایش پروردگـار در قـصیده ای ۱۰۸ بیتـی می گوید:

تعالـــــی ا... زهــی قیوم دانا تعـــالی ا... زهی حـــــی توانا

زهـــی گـــوینده بی نطق ناطق زهـــــی بیننده بـــی دیده بینا

تو قایم بی هیولایی و صـــورت ... نه صـــــورت بی تو قایم نه هیولا

و بعد از بر شمردن صفات ، از ملایک و روح و خلقت بشر و ارسال رسل ، پیامبران را با معجزات ایشان بر می شمارد تا به پیامبر اسلام (ص) می رسد.

تو افکندی ز مولود محمد / هزاران کس در ایوان کسری
و گر نه کسی به ارسال نبیی / شدی ستر نبوّت آشکارا. . .

و در پایان این مدح چنین می گوید:

به حق روی سرخ آل یاسین / به حق آب روی آل طه
به حق خواجه قنبر که در حشر / ز کوثر اهل جنت راست سقّا
که آن ساعت که با صد نا امیدی / همه بار سفر بندم از اینجا . . .
مرا جز نام خود حرفی میآموز / مرا جز یاد خود کاری مفرما

(همان ، ۲۰-۱۲)

نیز وی قصاید دیگری در نعت پیامبر و منقبت ائمه اطهار خاصه علی (ع) دارد از آن جمله در قصیده ای با مطلع زیر می گوید:

ای زانفاس قبولت گلشن دین خوش هوا / عقل در باغ وجودت بلبل دستانسرا
در گلستان ولایت طوطی شیرین سخن / در سرا بستان وحدت عندلیبی خوش نوا
کوکب برج ولایت خسرو اقلیم شرع / شیر میدان خلافت والی کشور گشا
ساقی کوثر امام المتقین فخر الامم / خواجه قنبر امیرالمؤمنین کهف الوری . . .

و با توصیفاتی که در مدح آن حضرت دارد ، حضرتش را از سایر انبیاء سلف بر تر می نهد:

گر خلیل ا ... ز گل شد بانی بیت الحرام / هست معمور از وجودت کعبه صدق و صفا
گر سلیمان را کشیدی باد شاد روان ملک / آل یاسین را ز تو بر عرش می ساید لوا
ذوالفقار اندر کف ثعبان و اعجاز کلیم / در سر دستت قلم چون درید بیضا عصا
گر مسیحا زنده کردی مرده، لطفت می کند / مردگان معصیت را زنده دارالبقا
. . . یک حقیقت را ز مظهر گر همی خواهی ببین / حیدر کرار را همراز ختم الانبیاء
من کیم لیلی و لیلی کیست من در شأن اوست / در ره معنی نباشد عشق و روح از هم جدا
لحمک لحمی دلیل اتحاد معنوی است / لم یکن فی الملک فرد غیر کم تحت الثرا
. . . فخر ها دارم که هست از حبّ آل حیدرم / دولتی بی انقطاع و عزتّی بی انقطا
گر چه گمنام است عصمت لیکن از روی نسب / هم ز آل جعفر است و هم ز نسل مرتضی
زینت زهرا چو شد با نور جعفر هم فراش / زان علی را زینتی شد کوست اصل نسل ما
. . . نیست حدّ صد چو من کاندر صف آزادگان / لاف فرزندی زنم با دودمان اصفیا

(همان صص ۲۵-۲۰)

نیز وی مستطی ۱۲ سمطی در ستایش رسول اکرم دارد که اینگونه آغاز می شود:

دوش کین تخت زمرّد پر ز اختر ساختند / وز چراغ ماه نو ایران منور ساختند

در سمط هشتم به مدح و توصیف خلفاء راشدین می پردازد:

ای ابوبکر تو بر اوج خلافت آفتاب / ای به دوران عمر اسلام را صد فتح باب
کرده فرقان تو را عثمان به خون خود خضاب / در صف گردن کشان تیغ علی مالک رقاب

(همان)

هم او مُسمّطی ۱۳ سمطی در مدح امام هشتم دارد که در این مُسمَّط بـه ذکـر واقعـه کـربلاء و رثـاء امـام حسین می پردازد:

ای روضه ای که دهر ز بویت معطر است — آبت ز کوثر و گلت از مشک و عنبر است

خاکی و نه فلک به وجـودت منور است — تا در تو نور دیده زهـرا و حیـدر است

در سمط سوم:

آن بقعه ای که کعبه صدق و صفا دروست — و آن روضه ای که مسکـن آل عبا دروست

و آن خطه ای که مخزن گنج بقـا دروست — وآن مرقدی که مشهد شمـع رضـا دروست

از نکهتت که رایحـه مصطفی دروست — وز طینتت که نکهت شیر خدا دروست . . .

سمط پنجم:

هر صبحدم ز خون چـو شهیدان کربلا — خـورشید مـی کشد علم آل مصطفا

می سازد از مصیبت اولاد مـرتضی — بر روی صبح پیرهن خـون چکان صبا

اجزای روح می شد ازین غم ز هم جدا — بهر دوای ایـن الم آمد بـه شهر ما

خسران و مـغفرت و فضل سود اوست

هر کو ز حبّ آن محمد توانـگر است

در سمط هفتم:

روز جـزا که نوبت ملک قدم زنند — ارواح انبیاء هم از قـرب دم زنند. . .

آل علـی نخست به میدان قدم زنند — وز پیشگاه عفـو صلای کرم زنند

در مغفرت به نامـه هر کس رقم زنند

مقبل کسـی که بنده اولاد حیدر است

و در سمط هشتم:

سگ سیـرتان چو پنجه به شیر خدا زدند — تیـغ فراق در جـگر مرتضا زدند

بر جـام زهر امـام دوم را صـلا زدند — وز کیـن بر آفتاب نجف تیغ ها زدند

خنجر به جای قبلـه گه مصطفی زدنـد — شمشیر آبـدار بـر آل عبا زدند

آتش بـه خرمن دل مجروح ما زدند

کز سوز آن هنوز جگر ما پر آذر است

عصمت بخاری ترکیب بندی بسیار طولانی در ستایش پروردگـار ، نعـت پیـامبر و فـضیلت چهـار یـار آن حضرت (خلفاء راشدین) و نیز چهارده معصوم دارد که در هر یک از بندها به مدح یکی از ایشان می پردازد.

یا صانع الخلایق بالمجد و الجلال — یا مبدع الفضایل با لفضل و الکمال

ای ابتدا به نام تو زیب هر افتتاح — وی انتها به ذکر تو ترتیب هر مآل

بر تر ز کاینات مقام محمد است

با نام تو مقـارن نام محمد است

و در بند دوم به مدح ابوبکر می پردازد:

ای از ضمیرت آینه دل جهان نمـا — کـونین را بـه رای نیر تو اقتدا

خورشید اوج عزت ابوبکر امام شرع — ای اقتدا به تو سبب نور اهتدا. . .

اول معونت و کرم و بخشش تو بـود — کا سلام را دوام شد و شرع را بقا. . .

سلطان شرع امام نخستین نظام ملـک — معمار دین رفیق نبی مهر مصطفا

و در بند بعد به مدح خلیفه دوم عمر می پردازد:

ای لایـــــح از جبین توانوار مهتری　　عـــدل تـو داده رونق شرع پیمبری
صاحب نگین ملک خلافت عمر که داد　　رایش به آفتاب شریعت منوری . . .

و در مدح او تا آنجا پیش می رود که می گوید اگر پیامبر(ص) خاتم النبین نبود نبوت به عمر می رسید:

ختم نبــوت ار نشدی با تو می رسید　　بعد از نبـــی سعادت ملک پیمبری

و در بند بعد به مدح عثمان می پردازد:

ای کـــــاینات را به وجود تو اعتصام　　بـــر سدّه جلال تـــو اقبال را مقام
شاه سپـــهر مرتبه عثمان که از تو بود　　دین را صد افتخار و ورع را صد احتـرام
شاها بـــه حق آنکه تویی خلد را دلیل　　صدرا به عزّ آنکه تویی شرع را امـــام
فرمـای رحمتی کـــه بـــه تأئید نصرتت　　مدحت به فخـر آل نبی یابـــد اختتام

و از اینجا به مدح علی (ع) و ائمه اطهار می پردازد که به دلیل طولانی شدن گفتار از ذکر آن خوداری می شود. نکته قابل توجه در اشعار عصمت ودیگر شعرای این عصر آن است که علی رغم اینکه ایشان شیعه یا متمایل به تشیع هستند به مدح و نعت خلفای سه گانه نیز پرداخته اند و موافق با مسترب اهل تسنن همه آن صفات و خصایلی را که اهل تسنن برای ائمه خویش قایلند به خوبی و در پاره ای از موارد همراه با غلو و مبالغه بر شمرده اند و این مقدار سماحت که نزد هر دو گروه اعم از شیعه و اهل تسنن نسبت به گروه مقابل و گاه معاند ، دیده می شود. در اشعار شاعران ادوار گذشته دیده نمی شود.

نتیجه گیری

عنایت به همه موارد مذکور و بررسی و تفحص دواوین شعرای این عصر و مقایسه آن با سـده هـای پیشین این حقیقت را آشکار می سازد که شاعران خاصه شاعران شیعی مذهب در اظهـار اعتقـادات خـویش آزادی نـسبی یافته اند چنانچه نزد بعضی از شاعران این دوره چون قاسم انوار ، بابافغانی ، اهلی شـیرازی ، شـاه نعمـةُ الله ولـی و حتی جامی در بعضی از آثارش ، شعر به عرصه ای برای بیان عقایـد شخـصی و رد و طعـن عقایـد مخـالف تبـدیل گشته است و فِضای شعری دواوین ایشان صبغه کاملاً مذهبی دارد خاصه شاعران شیعـــی یا متمایـل بـه تـشیع که آزادانه عقیده خود را اظهار می دارند و حُسن اعتقاد شاعران سنی مذهب نیز در ابـــراز محبـت نـسبت بـه آل رسول آنمقداراست که به تشیع ایشان گمان برده می شود و این خود ناشی از روح حاکم بـر ایـن عـصر اسـت کـه همانا تساهل و تسامح است که به واسطه آسان گیری سلاطین و امرای تیموری چـون شـاهرخ نـسبت بـه مـذاهب گوناگون می باشد و این مهم در تزوکات تیموری – که پیش ازین ذکر شد – آمده است و بنا بـه " **النـاس علـی دین ملوکهم** " این معنی قابل تبیین است.

بررسی و مقایسه اشعار این دوره با شعر سده های پیشین تمایز تفاوت گسترده ای را فـرا روی مـی آورد. از میان معدود شاعران شیعی مذهب ادوار پیشین چون فردوسی که در پایان عمر و از سـر بغـض نـسبت بـه سـلطان ترک متعصّبی چون محمود – که انگشت در جهان در کرده و قرمطی می جست تشیع خویش را اظهار مـی دارد و تمامی این اظهار تشیع و اعتقاد منحصر به همان چند بیت اگر چه ناب مختصر است . و یـا چـون کـسایی کـه بـه سبب اعتقاد از دیوان اشعارش جز چند بیت پراکنده در سایر آثار ابیاتی ، در دست نیست و یا ناصر خـسرو کـه بـه یمگان دره تبعید می شود و ابن یمین فریومدی که در اشعار آنان مدح و منقبـت خانـدان خاصـه امـام رضـا (ع) چندان مشهود نیست. و از میان شعرای اهل تسنن ، آنانکه عارف و درذی اهل طریقت بوده انـد و فراتـر از غوغـای

عامه به مدح خاندان پرداخته اند تنها حکایاتی از اهل بیت و خاصه از امام " علی " وجود دارد و در مدح و منقبت سایر ائمه بیتی نیست علاوه بر این در نزد ایشان نیز کمتر بیان اعتقاد مذهبی به صورت علنی و در مخالفت با مذهب مخالف دیده می شود. بنابر این ، جلوه های مذهب بویژه مذهب شیعی شعر شاعران این دوره را رنگ و بوی خاص بخشیده و صبغه مذهبی بر بسیاری از دواوین شعری این دوره سایه گستر است. از سوی دیگر شعر این دوره را می توان زمینه ای برای آماده سازی اشعار دوره بعد – دوره صفوی – تسلط کامل شعر شیعی و مطرود شدن شاعران سنی مذهب که منجر به مهاجرت ایشان به دربارهای هند وعثمان شد – دانست و به همین علت این دوره می تواند به مثابه یک دوره واسطه و حلقه میانی میان تسلط شاعران سنی مذهب قرون گذشته و تسلط حاکمان شیعی مذهب صفویه دوره بعد یعنی قرن دهم که در بسیاری موارد خود نیز شاعرند – فرض نمود. و هم ازین جهت و از هم تعدد شاعران و کثرت اشعار مذهبی ، این سده حائز اهمیت بسیار است.

منابع و مآخذ

- آصفی هروی (۱۳۴۲) **دیوان اشعار**، تصحیح هادی ارفع کرمانشاهی ، چاپ اول ، طهوری ، تهران .
- اته ، هرمان (۱۳۵۶) **تاریخ ادبیات فارسی** ، ترجمه رضا زاده شفق ، چاپ اول ، بنگاه ترجمه و نشر کتاب .
- انوار ، قاسم (۱۳۳۷) **کلیات اشعار** ، تصحیح سعید نفیسی ، چاپ اول ، انتشارات سنایی .
- بابافغانی شیرازی (۱۳۴۰) **کلیات اشعار** ، احمد سهیلی خوانساری ، چاپ اول ، اقبال .
- براون ، ادوارد (۱۳۵۱) **از سعدی تا جامی** ، ترجمه علی اصغر حکمت ، چاپ سوم ، ابن سینا ، تهران .
- بخاری ، عصمت (۱۳۶۶) **دیوان اشعار** ، احمد کرمی ، چاپ اول ، تالار کتاب . ، تهران .
- ________(۱۳۷۵): **مثنوی هفت اورنگ** ، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی ، چاپ هفتم ، مهتاب
- حکمت ، علی اصغر (۱۳۶۳) **جامی** ، انتشارات توس .
- دولتشاه سمرقندی (۱۳۳۷) **تذکرة الشعراء**، تحقیق و تخسیه محمد عبادی ، انتشارات بارانی .
- صفا ، ذبیح الله(۱۳۷۵) **تاریخ ادبیات ایران** ، ج ۴ ، چاپ چهارم ، فردوس .
- صفی ، سام میرزا ، بی تا، **تحفه سامی** ، تصحیح وحید دستگردی ، انتشارات فروغی .،
- - کاشفی سبزواری کمال الدین حسین واعظ (۱۳۶۹)**بدایع الافکار فی صنایع الاشعار** ، تصحیح میر جلال الدین کزازی ، چاپ اول ، نشر مرکز ، تهرانی .
- ولی ، شاه نعمة الله (۱۳۷۴)**دیوان اشعار** ، تصحیح سعید نفیسی ، چاپ اول ، نشر نخستین ، تهران .
- هلالی جغتایی (۱۳۷۵) **دیوان اشعار** ، تصحیح سعید نفیسی ، چاپ سوم ، سنایی .

جامی نه چندان نامی

دکتر علی محمدی*

چکیده

جامی به گفته ی بسیار از منتقدان ، یکی از سرامدترین شاعران سده ی نه هجری به شمار می آید . در این مقاله کوشش شده است که صدق و کذب این گزاره تحقیق شود و در همین راستا، برخی از مندرجات دیوان او مورد بررسی قرار گرفته است . نگارنده در نهایت به این نتیجه رسیده است که بلند نامی جامی ، چنان که مشهور است ، در مقایسه با شاعران پرآوازه ی دیگر ایران ، نسبت سزاواری نیست .

واژه ها ی کلیدی : سده ی نهم ، جامی ، تقلید ، محور بودن جامی ، عربی پیمایی جامی ، غزل.

مقدمه

وضع شعر در سده‌ی نهم هجری ، مثل نوشته‌های دیگر در تذکره‌ها و رسالات ، نابه‌سامان بوده است . این هم که برخی منتقدان در توصیف شعر این سده ، به نکته‌سنجی‌ها و مضامین تازه اشاره می‌کنند ، ظاهراً سخن درستی نمی‌تواند باشد[1] .

در خصوص نکته‌سنجی و مضمون تازه ، اگر به طور دقیق و عمیق به شعر این سده ، نگاه نشود ، ممکن است این باور در ذهن مخاطب شکل بگیرد که یکی از حقیقت‌های ویژه‌ی ادبی در سده‌ی نهم و پس از آن ، هجوم مضمون‌های تازه است . به عنوان مثال ، میرزا جلال اسیر (۱۰۲۹- ۱۰۶۹) یکی از مضمون سازهای پر آوازه بوده است که جنون مضمون سازی را در شعر او به خوبی می‌توان مشاهده کرد :

درد دلم گمان مه و ساله می‌کند ، خون جگر خیال گل و لاله می‌کند[2] .

شاعر در مصراع اول می‌خواسته بگوید : درد من طولانی است ؛ و در مصراع دوم : خون جگرم ، تداعی کننده‌ی گل و لاله‌ی سرخ بهاری است . ببینید ، مضمونی که باید بلاغت معنا را همراه داشته باشد ، پیام و مفهوم را در پیچ و خم تعقید انداخته است . تعقیدی که از فتح کردن آن ، به قول حافظ : کان‌جا همیشه باد به دست است دام را [3] ؛ اما در حقیقت باید گفت که شاعران عهد جامی و پس از آن ، عمدتاً قصد مضمون تراشی داشته‌اند نه مضمون‌سازی . وقتی شاعر نتواند روح تازه‌ای به کالبد نیم‌جان شعر بدمد ، آن را دچار بیماری مضمون و نکته‌های ناسنجیده‌ای می‌کند که برخی آن را مضمون‌سازی و نکته‌سنجی نام نهاده‌اند . افراط در این روش ، همان است که به معما و تسمیط و تربیع و تسدیس و التزامِ شتر و حجره ، کشانده می‌شود که بسیاری از شاعران نام‌دار این دوره و دوره‌های بعد ، از آن بی‌نصیب نبوده‌اند .

نکته‌ی دیگری که در تذکره‌ها و کتب نقد این دوره فراوان به چشم می‌خورد ، تبیین حمایت شاهان و شاه‌زادگان تیموری ، ترکمن‌های آق و قرا قویونلو ، ازبکان و حتا حاکمان عثمانی از شعر ، هنر و دانش است . من

---

*استادیار ، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه بو علی سینا.

بر خلاف آن‌چه معمول و معهود است این نوع تلاقی حاکمان با شعر و شاعران را حمایت از ادبیات و هنر نمی‌دانم. حمایت از ادبیات این است که هیچ قدرت و عقیدتی، حکم بر شاعر و نویسنده نداشته باشد تا آن‌ها بتوانند در فضایی آزاد، خلاقیت خویش را به نمایش در آورند. خلاقیتی که رنگ و داغ هیچ وجود خارجی‌ایی را نداشته باشد. بهتر همان که سایه‌ی سنگین مراکز قدرت از سر هنر و ادبیات کوتاه باشد.

تیمور را اهل ادب، هنر و حامی عرفان و تصوف دانسته‌اند. گفته‌اند که او شاعران و هنرمندان را به سمرقند سوق می‌داد و برای فرزند و نوه‌هایش، ندمای ادیب و دانش‌مند گرد می‌آورد! این گزاره اگر چه به‌ظاهر قابل تردید نیست؛ اما پذیرش بی‌قید و شرط آن نیز، پذیرش یک پارادوکس بزرگ است. تیمور که به سفاکی و خون‌ریزی و پشته از کشته، سر و چشم ساختن، شهرت داشته، چگونه می‌توانسته دارای آن روح لطیفی باشد که از هنرمندان حمایت کند؟! حمایت او از هنرمند تا آن‌جاست که هنر در خدمت حکومت و تبلیغ نیات حاکم باشد. به همین سبب نیز هست که زبان شعر در دوره‌ی تیموری از همه‌ی دوره‌های دیگر متمایز است و در نهایت زبونی به سر می‌برد.[۴]

برخی عیب زبان این دوره را در ورود لغت محاوره به زبان استوار کلاسیک دانسته‌اند، این تشخیص هم، چنان که باید، حاکی از حذاقتی نیست، به کارگیری محاوره ممکن است زبان متلون گشته به تملق‌های درباری را بیالاید، اما هنر شعر را خراب نمی‌کند. از آن‌جا که شعر، عمده‌ی جاذبه‌اش به شکفتگی عواطف انسانی بازبسته است و بروز احساسات به زبان عامه از تصنع لغت‌پردازانه خالی است، نباید خرابی شعر را متوجه این امر دانست. عیب کار در جای دیگر است.

گرایش شاه‌زادگان تیموری به هنر، وقتی است که از شغل شریف قتل، برادر و پدر کشی فارغ شده باشند! هنگامی که تیمور ثروت کلانی را که حاصل از غارت اموال مردم بود به سمرقند و هرات گسیل داد، شاه‌زاده‌ی تیموری برای خرج بی‌دغدغه‌ی آن گنج باد آورد، سفره‌ی آبرومندی می طلبید. چه بساطی بهتر از هنر و شعر می‌توانست این لقمه‌ی گلوگیر را راحهٔ البلع نماید؟ خوانی که تیمور و شاه‌زادگان تیموری آراستند، اگرچه بسیاری از شاعران و هنرمندان بهره‌هایی از آن گرفتند؛ اما این بذل و بخشش اگر در زمینه‌های دیگر هنری آثار قابل توجهی از خود به جا گذاشت، در زمینه‌ی هنر شعر، نتوانست روح زمان خود را سیراب گرداند.

دوره‌ی جامی، چنان‌که گفته شده‌است، اوج بها بخشیدن به شیوه‌های تصوف و عرفان نیز بوده است. توجه تیمور به مشایخ صوفیه به حدی بود که او فتوحاتش را مستظهر به نَفَس این مشایخ می‌دانسته است. به همین سبب رشد صوفی‌گری و تزویر تا آن‌جا پیش می‌رود که فضا را برای حکومت کردن و قدرت طلبی گروهی از همین صوفیه فراهم می‌سازد. یکی از دلایل قدرت یافتن شیوخ صفوی بی‌شک رشد خانقاه در دوره‌ی تیموری بوده است. به هر حال فضای زندگی در این دوره، با نفس صوفیه متبرک می‌شده است. از افتخارات هر جوینده‌ی نامی این بود که او خود را یکی از مریدان این مشایخ بداند. جامی مفتخر است که در سلک مریدان سعدالدین کاشغری و خواجه عبیدالله احرار محسوب گردد. شاه‌زادگان تیموری روح زندگی خود را با زیارت قبور مشایخ صوفیه جلا و صفا می‌بخشیده‌اند.

آن‌چه گفته شد، خلاصه و فشرده‌ی فضایی است که جامی، شاعر نام‌دار سده‌ی نهم در آن پدید آمد. سال تولد جامی ۸۱۷ و هنگام مرگش ۸۹۷ هجری است. از تفحص در تذکره‌ها، چنین برمی‌آید که او را نام‌دارترین شاعران این سده به حساب آورده‌اند.[۵] برخی او را خاتم الشعرای این دوره و یا تمام ادوار شعر فارسی دانسته‌اند که ممکن است این قضاوت از گفته‌های خود جامی نیز ناشی شده باشد.[۶]

احترامی که شاه‌زادگان تیموری و امیران و وزیران دیگر ممالک برای جامی قایل بوده‌اند ، از صدق این گزاره خبر می‌دهد . در منشآت جامی ، نامه‌هایی هست که دلیل گستردگی شهرت جامی و ارتباط او با پادشاهان خارج از مرکز هرات است [۷]. در مرکز حکومت تیموریان نیز جامی از احترام فوق‌العاده‌ای برخوردار بوده است [۸].

چنان‌که گفته شد ، روزگار جامی روزگار پریشانی زبان است . زبان به سبب اغتشاش فکر انسان روزگار مورد نظر ، گیج و پریشیده است . تملق گویی ، تطویل لاطایل ، گرایش به رسم و آیین کهنه و خرافی و آن‌چه « نفس مشایخ » نامیده می‌شد ، ذوق‌های لطیف و اندیشه‌های دقیق را نیز آلوده ساخته بود . جامیِ مستعد که می‌توانست شاعری برای همه‌ی اعصار باشد ، با تعلق یافتن به رنگ زمانه‌ی خود ، جز نام و شهرتی فریبنده و کاذب ، چیزی از خود به جا نگذاشت . روزگار جامی در حقیقت روزگار خامی است . دوره‌ی پشت کردن به علوم عقلی و تجربی و روی آوردن به آن‌چه کرامات نامیده می‌شد است . در تحفةالاحرار که کتابی است هدیه شده به یکی از همان مشایخ (خواجه عبیدالله احرار) می‌گوید :

نور دل از دیده‌ی سینـــا مجوی　　　روشنی از چشم نه‌بینـــا مجوی
جانب کفر است اشـــــارات او　　　باعث خوف اســـت بشــارات او
فکر شفایش همه بیماری است　　　میل نجاتش ز گرفتـاری اســت
قاعده‌ی طب که به قانون نهاد　　　پای نه از قاعده بیرون نهـــــاد
لیک نهان ساخت بر اهل طرب　　　روی مسبب به حجــاب سبـــب
خاصیت علم سبب سوزی است　　　شیوه‌ی جاهل سبب آموزی است
طب ز نبی جوی که طب‌النبی　　　سازدت از جمله امـــــل اجنبی [۹]

ببینید این یکی از قضاوت‌های جامی است . از قطعه‌ی بالا پیداست که جامی یا هیچ‌یک از کتب نام‌برده شده‌ی ابن‌سینا را نخوانده و صرفاً تابع قضاوت‌های قشری‌گری روزگار خود بوده است یا اگر سری هم به آن کتب کشیده ، سزاواری و لیاقت درک و بهره‌وری از آن‌ها را نداشته است . کتاب‌هایی که در فاصله‌ی نه چندان دور از روزگار جامی ، در کشورهای اروپایی مورد مطالعه و استقبال قرار گرفت و برای مدت مدیدی توانست نبض دانش‌های تجربی آن کشورهای مترقی را در دست بگیرد . جامی مثل یک فقیه خشک مغز ، توصیه می‌کند که مخاطبانش از کتب تجربی و علمی که مبتنی بر منطق عقلانی بوده‌اند ، روی برتابند و به نوشته‌های اصول و فروع فقه ، صرف و نحو ، تفاسیر و کتب حدیث روی آورند :

شو انیس کتاب‌های نفیس　　　انّها فی‌الزمان خیر جلیس
نسخه‌ای چون بخاری و مسلم　　　که ز سلم عمل بود سالم
وز تفاسیر آن‌چه مشهور است　　　که ز تحریف مبتدع دور است [۱۰]

علامه قزوینی ، در نامه‌ای که به علی‌اصغر حکمت نوشته است [۱۱]، علت بی‌توجهی مردم ایران به جامی را ، مخالفت او با مذهب تشیع می‌داند :

« ... این جانب همیشه خیال می‌کردم که با وجود این‌که جامی به عقیده‌ی فضلا ، خاتمه‌ی شعرای بزرگ فارسی است ، چرا دیوان او کامل به چاپ نرسیده ؟ بل تا درجه‌ای از روی مطالعات و مسموعات خود حدس می‌زدم علت عمده‌ی این امر یعنی عدم تقدیر مردم ایران از جامی ، تعصب او نسبت به مذهب تشیع بوده است . اگرچه خود او گفته :

زهفتاد و دو مذهب کرد جامی رو به عشق تو   بلی عاشق نداند مذهبی جز ترک مذهب‌ها

مع ذلک جامی از ذکر مشایخ شیعه مذهب خودداری کرده و حتی به برخی از آن‌ها لقب طامات بافی داده . »[۱۲]

در تأیید سخن علامه قزوینی باید افزود که زمینه‌ی اعتراض به مذهب و روش جامی ، از زمان روی کار آمدن صفویه در ایران فراهم‌تر گردید ؛ اگرچه در زمان حیات او نیز به حوادثی اشاره شده است که دال بر اعتراضات شیعیان به مذهب جامی می‌باشد .

صاحب کتاب « الشقایق النعمانیه فی احوال علماء الدولةالعثمانیه » (احمد ابن مصطفا طاشکیری زاده) گفته است :

« قیل لمّا توجهت طائفةالطاغیةالاردبیلیة (صفویان) الی خراسان ، اخذه ابنه میتاً من قبره و دفنه فی ولایةٔ اخری و لما تسلط علیه الطایفهٔالمذکورهٔ ، نبشوا قبره فلم یجدوه و احرقوا ما فیه من الاخشاب » [۱۳]

یعنی « وقتی طایفه‌ی یاغی صفوی به خراسان حمله کردند ، پسر جامی (مولانا ضیاءالدین یوسف) جسد پدرش را از قبر بیرون آورد و در جای دیگری خاک کرد . وقتی صفویان به هرات رسیدند ، قبر جامی را شکافتند و استخوان‌های او را نیافتند ؛ اما تابوت او را یا هرچه بر سر قبرش بود ، سوزاندند . » علاوه بر این صفویان دستور دادند هر جا نام جامی بر لوحی یا نوشته‌ای بود ، آن را به خامی تبدیل کنند . این کار مورد اعتراض خواهر زاده‌ی جامی (مولانا هاتفی) قرار گرفت و گفت :

بس عجب دارم ز انصاف شه کشورگشای   آن که عمری بر درش گردون غلامی کرده‌است

کز برای خاطـــــر جمعی لوند ناتـراش   نقطه‌ی جامی تراشیده‌است و خامی کرده‌است[۱۴]

که انصافاً دو بیتی‌ای است از جنس کلمات قصار اصفهانی .

این هم که قاضی میر حسین میبدیِ سنی روشِ شافعی مذهبِ یزدی گفته است :

آن امــــام بحق ولی خدا   کاســدالله غالبش خوانـــی

دو کس او را به جان بیازردند   یکی از ابلهـــی یک از خامـــی

هر دو را نام عبد رحمـان بود   آن یکی ملجم این یکی جامی ،[۱۵]

همه مبنی بر تأیید فرمایش علامه است ؛ با این حال من علت بی‌توجهی مردم به شعر جامی را تعصب مذهبی آن‌ها نمی دانم ؛ بل‌که این مسئله مربوط به تقلیدی ، تصنعی و خالی از جوهر و اصالت ادبی و هنری بودن نوشته‌های جامی در تمامی کتب و رسایل اوست . مخاطب شعر تحفةالاحرار ترجیح می‌دهد مخزن‌الاسرار نظامی را بخواند . حتا مجنون و لیلی امیر خسرو را بر لیلی و مجنون جامی رجحان می‌نهد ؛ این اشاره هم که در مجمع‌الفصحا آمده است که « جامی دزد اشعار دیگران بوده است [۱۶]» ، به نظر من خالی از صداقتی نمی‌تواند باشد ؛ زیرا منظور از دزدی ظاهراً سرقت خام ادبی نیست ؛ بل‌که منظور سرقت فرم ، انتقال مضامین و انتحال شکل انواع ادبی دیگران است .

مروری به دیوان جامی

جز هفت اورنگ که عمدتاً تقلیدی از آثار نظامی و امیر خسرو دهلوی است ، جامی دیوانی دارد که شامل قصاید ، غزل ، ترکیب‌بند ، ترجیع‌بند ، رباعی ، معما و قطعه‌ها است . قصاید او را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد . بخشی که مربوط به ستایش نامه‌های اوست که خود به دو قسمت تقسیم می‌شود : الف) قسم اول آن چه به مدح

برخی از شاهان تیموری مانند سلطان حسین بایقرا ، سلطان بایزید ، سلطان ابوالغازی حسین و یعقوب سلطان ، مربوط می‌شود . ب) قسم دوم مربوط است به ستایش‌نامه‌های او در نعت پیامبر (ص) و امام علی (ع) ، یک قصیده‌ی کوتاه در منقبت امام رضا (ع) ، یک قصیده در منقبت امام حسین (ع) .

بخش دوم قصایدی است که به اصطلاح در عوالم عرفانی سروده است و در معانی توحید ، عزلت ، فقر و موعظت می‌باشد .

در قصاید ستایشی جامی ، خواه ستایش ممدوح ، خواه ستایش غیر ممدوح ، لطف قصاید ستایشی سده‌های پیشین دیده نمی‌شود . به همین سبب شعر او خشک و بی‌روح است . از نظر زبانی نیز انگیزش و رستاخیزی نیست . عاطفه و بلاغت شعر ضعیف است . موسیقی ، وزن ، ردیف ، قافیه و نیز فقرات درونی شعر ، تقلیدی و غیر طبیعی است . به عنوان مثال در یک قصیده از اول دیوان می‌گوید :

گر زبان خود به کام اندر کشد جامی رواست   چون نگردد از زبان در وصف تو کارش روا[۱۷]

خواسته است میان ضمیرهای مشترک و منفصل تناسب ایجاد کند ولی به تنافر کشیده است . تکرار زبان در دو مصراع حشو و « وصف تو » ترکیب نابه‌جایی است . در بیت مذکور جامی می‌خواسته بگوید : توصیف حق ، من را کام‌روا نمی‌سازد .

در قصیده‌ی دیگری که با قافیه و ردیف املی را آغاز می شود و تقلیدی است از انوری ، تکرار اولی در همین ابتدا نازیبا است ، از طرفی نادرستی‌های نگارشی در آن نیز هست :

درین صحیفه چو آغـــاز کردم املـــی را   گرفتم از همه اولی ثنـــای مولی را
ز هر چه هست طریق ثنای او اولـــی است   به پای صدق سپردم طریق اولی را
مقدری که به صنـــع بدیع خود پوشیـــد   لباس حسن عبارت عروس معنی را
چو خوان نهاد به خلوت سرای جود نشاند   به صدر مجلس فطرت عقول اولی را [۱۸]

املی کردن اصولاً به معنی خواندن یا بر کسی خواندن است . جامی آن را به معنی نوشتن به کار برده است . واژه‌ی مولی نیز از آن‌جا که شبهه‌ی بردگی و بندگی درش هست ، به کار بردنش برای یک شاعر بلند نام ، عیب است . اولی‌گرفتن معلوم نیست درست باشد . در بیت سوم لباس حسن عبارت ، ترکیب نازیبایی است ، حشو دارد . می‌توانست بگوید مثلاً : عروس معنا را لباس عبارت پوشید ؛ اما نگفته است . عروس ، حسن و زیبایی را همراه دارد ، نیازی نیست گفته شود : به عروس ، لباس حسن پوشید .

در عین حال مقدّر که اسم خداست خیلی زیبا به کار گرفته شده است ؛ زیرا معنی اندازه گیرنده (خیاط) را نیز دارد و به طور پوشیده با لباس و عروس تناسب برقرار کرده است . در بیت چهارم خلوت سرای جود پارادوکس معنوی دارد . این تناقض از عدم اصالت ایماژ خبر می‌دهد . معنی آن هم روشن و دندان‌گیر نیست . گفته است خدا از فطرت مجلس ساخت و عقول را در صدر آن نشاند . شاید هم می‌خواسته بگوید عقول مایه‌های فطری دارند . یا فطرت انسان عقل گرا است . به هر حال روشن نیست . « به » نیز به عنوان حرف اضافه در مصراع اول بیت چهارم ظاهراً نادرست است . منظورش این بوده است که خدا «در» خلوت سرای جود خوانی نهاد و مجلسی آراست که عقول اولی در صدر مجلس فطرت ، نه صدر خلوت سرای جود ، بودند (؟)

در مثنوی خردنامه‌ی اسکندری که به تقلید از اسکندر نامه‌ی نظامی سروده است ، قصیده‌سرایی را دومین تجربه‌ی شعری خود می‌داند[۱۹]. اگر این سخن درستی باشد ، شاید بتوان گفت که قصاید جامی متعلق به زمان ناپختگی او است . به عنوان مثال قصیده‌ی اول از دیوان را در نظر بگیرید :

آن‌که تسبیح حصـــا بر بر صدق او آمد گوا　　گاه احصـــای ثنایت گفته لا احصـــی ثنا
چون در این احصا حصا آسانیم گویا به صدق　　بر که بندم راه گویایی چو صدیق از حصا[۲۰]

ببینید چقدر بی‌روح متکلف و خالی از مایه‌های ادبی است .

در قصایدی هم که با موضوعات عرفانی سروده شده مثل قصیده‌های ستایشی او ، آن لطف ادبی دیده نمی‌شود . علت این امر هم پوشیده نیست . جرقه‌ی این سروده‌ها را یک حس صمیمی و طبیعی نزده است . هیچ کدام از این اشعار بویی از شهود و جذبه نبرده‌اند . به همین سبب آن‌جا هم که تجربه‌های عرفانی خویش را بیان می‌کند باز آن خلوص و دل نشینی در شعر او دیده نمی‌شود . به عنوان مثال در قصیده‌ای که به تقلید از خاقانی سروده است ، در مقایسه باشعر خاقانی بی‌کفایتی شعر جامی بارزتر می‌گردد :

معلم کیست عشق و کنج خاموشی دبستانش　　سبق نادانی و دانا دلم طفل سبق خوانش[۲۱]

عشق معلمی است که در خاموش‌خانه‌ی دبستان ، آموزش نادانی می‌دهد (؟) این سخن محتوای پر معنایی ندارد . از نظر دستوری نیز بدون عیب نیست . « ش » در دبستانش ، عاید به عشق است که معلم است ؛ یعنی می‌توان گفت دبستان معلم (!) دبستان سبق خوان ، دبستان کودک ، دبستان طفل ، درست است اما دبستان معلم شنیده نشده است . از نظر معنا هم وقتی دل را دانایی می‌داند که سبق خوان نادانی است ، این معنا قابل تأمل است . دل دانا چه نیازی به تعلیم نادانی دارد ؟ در مقوله‌های عرفانی ، دل طفل نادانی است که از جان و روح کسب فیض می‌کند تا آگاه گردد . این دل گاهی از خرد هم مستفیض می‌شود ؛ اما کوشش برای نادان کردن دل چه وجهی می‌تواند داشته باشد ؟

قصیده‌ی یاد شده بسیار طولانی است که درازی شعر خاقانی (مرآت الصفا) را به یاد می‌آورد . جامی سعی کرده تقلید را به حد اعلا برساند ، اما در کار فرم ، آن هم نه فرم شعریِ شناخته شده بل‌که شکل ظاهری آن ، توفیق یافته است .

قصایدی هم که در نعت امام علی (ع) سروده است ، از آن‌جا که با مقاصد ایمانی شاعر سازگاری ندارد ، مقبول و دل‌نشین نمی‌افتد . به عنوان مثال قصیده‌ی « اصبحت زایراً لک یا شحنهٔ النجف » که دارای شهرت است و در دوره‌ی صفوی علارغم دشمنی آن‌ها با جامی ، نقل مجالس تعزیه شده بود ، چون از ترس عراقی‌ها و شیعیان بغداد سروده شده ، همین خاطره آن را خالی از فضای مؤانست می‌نماید . در همین قصیده که می‌گوید :

می‌بوسم آستانه‌ی قصر جلال تو　　در دیده اشک عذر ز تقصیر ما سلف[۲۲]

به نظر می‌رسد که جامی ایمان تازه کرده است ؛ اما در واقع چنین نیست و ما پیش از این در خصوص تعصب جامی سخن گفته‌ایم .[۲۳]

جامی محرر

جامی نه در عرصه‌ی تحقیق یک محقق عالی رتبه است نه در عرصه‌ی شعر یک شاعر خوب . سرودن شعر و نوشتن متن عادت جامی بوده است ، چنان‌که نمی‌توانسته است از این عادت ببرد . سایه‌ی سنگین عادت ، سخن را خالی از روح تازگی و بدعت می‌کند . شعر اگر هنر عادت زدایی نداشته باشد ، اگر تمام سیورساتش فراهم باشد باز هم شعر نیست . در قصیده‌ای که به نام « رشح بال به شرح حال » نوشته است ، از این عادت و انس خود سخن می‌گوید :

ز طور طور گذشتم بسی ولی هرگز — ز فکر شعر نشد حاصلم فراغت بال
هزار بار از این شغل توبه کردم لیک — از آن نبود گریزم چو سایر اشغال
چنان به شعر شدم شهره در بسیط جهان — که شد محیط فلک زین ترانه مالامال
عروس دهر پی زیب گوش و گردن خویش — ز سلک گوهر نظمم گرفت عقد لآل
سرود عیش ز گفتار من کند مطرب — ره سماع ز اشغال (اشعار) من زند قوّال
اگر به فارس رود کاروان اشعارم — روان سعدی و حافظ کنند استقبال
اگر به هند رسد خسرو و حسن گویند — که ای غریب جهان مرحبا تعال تعال
ز بس که بی‌خردم روز و شب همی گردم — ز دست بی‌خردان سو به سو چو قرعه‌ی فال
به حکم حرص و طمع می‌کنم به هر کشور — قصیده‌ها ابلاغ و رساله‌ها ارسال [۲۴]

مشاهده کنید تناقض فکر در قصیده را ! جامی در این قصیده پس از بیست و شش بیت قسم‌های مغلّظ که مبتنی بر دروغ اوست ، می‌گوید خدایا جامی را :

چو دادیش شرف گفت و گو بر آن دارش — که صرف شکر تو سازد لسان حال و مقال

وقتی مخاطب شعر جامی می‌بیند که عمده‌ی سروده‌های او صرف هذیان‌های فخریه و کبریه‌ی او شده ، با جامی هم نفس می‌شود و به او حق می‌دهد که از چو قرعه‌ی فال از این سو به آن سو دویدنش گله داشته باشد .

جامی مقلد

عنصر تقلید ، آشکارترین ویژگی‌ای است که در شعر جامی خودنمایی می‌کند ؛ البته او سراسر زندگی‌اش را صرف مطالعه و تحقیق کرده است ؛ اما با کمال تأسف ، از ره‌گذر این کوشش ، توشه‌ای سزاوار برنگرفته و این روش جز این که از او یک پی‌رو و مقلد حرفه‌ای بسازد ، سود دیگری عاید او نکرده است .[۲۵] به عنوان مثال قصیده‌ی « شتر و حجره » یکی از قصاید ملتزم اوست . تحمل و شکیبایی مخاطب باید زیاد باشد که بتواند قصیده را تا پایان بخواند . تکلف و تصنع که دو آفت هنر ادبیات‌اند ، در این شعر ملتزم دیده می‌شود . اگر چه در مقایسه‌ی این شعر با التزام‌های مسعود سعد ، مختاری غزنوی و خاقانی ، عیب کار جامی به وضوح آشکارتر می‌شود ؛ اما این هنگامی میسر خواهد شد که مقایسه‌کننده بدون دغدغه‌ی ضایع شدن وقت خویش ، تطبیق را تا آخر دنبال کند . عیب کار جامی همه متوجه خود او نیست . زبان در روزگار شاعر ، ماهیت و خویش‌کاری خود را از دست داده بود . کسی دل و دماغ شعر گفتن نداشت . عشق ، شیدایی ، عرفان ، مذهب ، اخلاق و دیگر موضوعات که می‌توانستند آب‌رویی به کار نظم ببخشند ؛ معنای اثرگذاری خودشان را از دست داده بودند . شاعر حقیقی نمی‌خواست به تکرار مکررات دل خوش کند . این هم که جامی در این عهد ، عدیم‌النظیر و خاتم‌الشعرا است ، خود دلیل بر میدانی است بی رغیبِ غدر ؛ البته منظور من این نیست که سده‌ی نُهِ هجری سخن‌ور و نظم‌ساز ندارد ؛ کافی است برای ردیابی این فکر ، به عنوان مثال به کتاب‌های تذکره‌ی بعد از جامی نگاهی بیفکنیم . در تاریخ ادبیات دکتر صفا ، از لطف‌الله نیشابوری گرفته تا نظام استرآبادی ، چهل و هشت شاعر است که مؤلف گفته است من رغبت کرده‌ام نام این‌ها را بیاورم و از نام‌های سرسام آور دیگر پرهیز کرده‌ام [۲۶]؛ اما این این‌ها حریفان و رقیبان سرسختی برای جامی نیستند .

جامی از آن جا که شعر را برای شهرت جاودانی خویش ، کافی نمی‌دانسته ، به تصنیف و تألیف کتاب نیز دست زده است که حدود پنجاه اثر به او نسبت داده‌اند [۲۷]؛ در حالی که شاعران دیگر چنین توفیقی نداشته‌اند . از

آن‌جا که شاعران معاصر جامی ، نه توفیق تألیفات نثری او را داشته‌اند و نه توفیق پرگویی‌های او در قالب نظم را (به عنوان مثال هفت اورنگ او خود خرواری از شتربارها است) لذا جامی از این جا است که اسب شهرت را به جولان درآورده و در روزگاری که انقلابات و حرمان‌ها ، حوصله و ذوقی برای کسی نگذاشته بود و نوع انسان ایرانی در حیرت شکست مأیوسانه و خسران چندین سده‌ی خویش دست و پا می‌زد ، این جامی گرد و غبار به راه انداخته بود . غباری که جامی در این عرصه‌ی بی‌رغیب به پا کرده بود ، سواری شایسته نداشت :

در پس هر گرد اگر گویی سواری جنگ‌جو ست　　غیر طفلی نی سوار اندر پس این گرد نیست [۲۸]

سخن جامی در تمامی منظومه ، قصیده و غزل‌ها ، درست مثل سخن نثرنویسان هم‌عصر خویش است که درگیر زبان بازی‌های خالی از ثمر و مداهنه های بی در و پیکر هستند . کافی است به یکی از تذکره‌های سده‌ی نهم رجوع کنیم . به عنوان مثال متن زیر از یک نویسنده‌ی نام‌دار معاصر جامی است :

« و خود ساعتی میمون که به نظرات سعادت بخش مقرون بوده به عزیمت مازندران ، جهت اندفاع مخالفان ، از بلده‌ی هرات ، نهضت فرموده ؛ پل سالار مخیم عساگر ظفر مآثر گشت . مقارن این حال ، حضرت ولایت پناه ، خواجه ناصر الدین عبیدالله ، طیب الله ثراه ، به حضرت مولانا جامی مکتوبی فرستاد ... »

ادامه‌ی مطلب موجب اطاله‌ی کلام و ابطال زمان است . در همین سه سطر می‌خواسته بگوید : « حرکت سپاه برای دفاع از شهر بود . سربازان زیر پل سالار پناه گرفتند . در این حال خواجه ناصرالدین به جامی نامه‌ای نوشت . »[۲۹]

البته نمی‌خواهم دو زبان را که دو خاست‌گاه و زمان متفاوت دارند با هم مقایسه کنم ؛ بل‌که منظورم التزام به تعارفات بی‌هوده است که در متن‌های قدیم‌تر ، جز مقدمات کتاب‌ها ، چنین سابقه‌ای به ندرت پیدا می‌شود . واژه‌های زاید متن بالا عبارتند از : خود ، میمون ، سعادت‌بخش ، ظفر مآثر ، ولایت پناه و طیب الله ثراه . این مثال مشتی از خروار است . زبان در این زمان دچار آرایش غیر ضروری است . نکات کلیدی و مهم در لا به لای واژه‌های سرویس دهنده و بی‌کاره گم شده‌اند .

عیب دیگر کار به بسیار نویسی و پرچانگی جامی برمی‌گردد . این خصیصه فرصت تأمل را از جامی گرفته است تا بتواند از محیط گسترده‌ی اندیشه‌ها و تحقیقات خویش ، گوهری ارزشمند به دست آورد . او در این سیر نتوانسته است به اقیانوس تنک آب گفتار خویش ، عمقی ببخشد .

غزل‌های جامی

عمده اشعار جامی در دیوان غزل‌های اوست . حدود ۱۶۰۰ غزل در دیوان او گرد آمده است که از نظر کمیت با صائب و مولانا پهلو می‌زند ؛ اما از آن‌جا که نثر سده‌ی سوم بیشتر تألیف است و کمتر تصنیف ؛ خود جامی نیز از گزارش‌گران بزرگ عقاید ابن عربی ، ابن فارض ، عراقی و دیگران است . این روی‌کرد به شرح و تفسیر ، در غزل او نیز سرایت کرده است به همین سبب بسیاری از غزل‌های جامی ، محلی برای شرح اصطلاحات عرفانی شده است :

همه اسما مظــــاهر ذاتـــند　　همه اشیـــا مظـاهر اسما
لا اری فــــــی‌الوجــود الا هو　　محو شد نقش غیر و نام سوا
هستی مطلق است و وحدت صرف　　این هو ، این انـــت ، این انا
من و او و تو از میان برخاســـت　　سرّ وحدت شد از همه یکتا[۳۰]

غزل بستری عاطفی و صمیمی می‌خواهد ، محل مغازله با معشوق است . معشوق خواه آسمانی خواه زمینی ، احساس مغازله در آن طبیعی و خانگی است ؛ اما اگر زبان غزل مثل زبان قصیده کلیشه‌ای و اندیشیده شد ، این نوع شعر نیز گوهر اصلی خود را از دست خواهد داد . هر شعری می‌تواند اندیشه محور باشد جز غزل ، اگر غزل خصلت شوق و ذوق اتصال را از دست داد ، جز ناخرسندی ثمره‌ای برای مخاطب نخواهد داشت . غزل‌های جامی عمدتاً تقلیدی از غزل سعدی و حافظ و برخی شاعران هند است ، با این تفاوت که به عنوان مثال شعر سعدی غنایی‌تر ، منعطف‌تر و زمینی‌تر است . کسی که این بیت را در یکی از غزل‌های سعدی خوانده باشد :

سرو در باغ نشانند و تو را بر سر و چشم　　　گر اجازت دهی ای سرو روان بنشانم[۳۱]

دیگر این بیت جامی لطفی برایش نخواهد داشت ،

سرو را جا لب جوی است و تو را گوشه‌ی چشم　　　اله اله چه تفاوت تو کجا سرو کجا[۳۲]

آن جا هم که غزل جامی از نظر زیبایی جلوه‌ای خاص پیدا می‌کند ، خار خار تجربی نبودن فکر شعر ، از خلوص سخن می‌کاهد و هنجار زیبایی پسند مخاطب را به هم می‌ریزد . مثلاً جامی می‌گوید :

دل برد زمن فتنه‌گری عشوه‌نمایی　　　زرین کمری کج کلهی تنگ قبایی[۳۳]

شعر زیباست ؛ اما غزل ، غزل مذکر است . بیت‌های بعدی هم لطف مطلع را ندارند . تاریخ مصرف این حرف‌ها گذشته بوده است ؛ اما جامی سعی کرده است دوباره تار چنگ یک صد سال پیش را به صدا درآورد .

خشونت الفاظ در غزل ، از دیگر ابعاد منفی شعر اوست . منظورم از خشونت لفظ ، واژه‌هایی است که در مقام تغزل ، در خور بیان نیستند . به عنوان نمونه جامی در مقطع چندین غزل ، خود را سگ معشوق خوانده است ، اگر چه مرتبه‌ی معشوق عمدتاً در شعر فارسی بسیار بلند است ؛ اما در شعر پیش از جامی ، نسبت به عاشق یا شاعر ، این ذلت بیان سابقه نداشته است . در شعر جامی توجه به سگ یا سگان معشوق آن‌قدر بسامد دارد که این شبهه برای خواننده پیش می‌آید که نکند خدای ناکرده ، تخلص دیگر جامی ، دور از مرتبه‌اش « سگ » بوده است[۳۴] :

جامـــی از خیل سگـــان یار غلامان باشد　　　بنده‌ی حلقه به گوش است چه می‌فرمایی

سگ تو دوش به جامی فغان کنان می‌گفت　　　خموش باش که از ناله‌ات به درد ســـریم

ز روی مردمی یک ره بگو جامی سگ مایی　　　اگرچه آن چنان هم نیستـــم کاین نام را شایم

مرا گفتی ســـــگ مــــن باش جامی　　　ســـگ تو گر نباشـــم پس چه باشم

سگـــت را کاش جامـــی نـــام بودی　　　که رفتـــی بر زبانت گه گهـــی نام

عمری‌ست جرعه خوار سفال سگان توست　　　جامی که آب خضر ننوشد ز جام جم[۳۵]

عربی پیمایی جامی

از دیگر ویژگی‌های غزل جامی ، وجود ابیات و مصاریع عربی بسیاری است که نظیر این کثرت در شعر فارسی دیده نشده است . این ویژگی که در حد متعارف و معمولش سابقه‌ی تقریباً چهارصد ساله پیش از جامی داشته است ، ظاهراً مبتنی بر دو روی‌کرد بوده است . یکی اقتضای هارمونی متن که برای وحدت بخشیدن به اجزا ، گاه به شیوه‌ی عربی‌گویی یا به اصطلاح تلمیع ، روی می‌آوردند ؛ دیگر آن‌که شاعر می‌خواسته اظهار فضل کند و عربی‌دانی خود را به روی مخاطب بکشد .

به عنوان مثال وقتی مولانا در مثنوی به این شیوه عمل می‌کند ، کلام خویش را قوت ادبی می‌بخشد . این روش که برای تأیید سخن از حدیث و آیه و کلام مشهور استفاده می‌شد ، در شیوه‌ی بلاغت خطابت نیز رواج داشته است . در دفتر سوم پس از آن‌که از حلق یافتن جمادات سخن می‌گوید ، برای کوه طور نیز حلق قایل می‌شود تا نور الهی را بنوشد ؛ اما کوه قادر به نوشیدن این جلوه نیست ، در این جاست که زبان شعر با تأیید آیه‌ی قرآن ، موجز و مقبول‌تر افتاده است :

صار دکاً منه و انشق الجبل   هل رأیتم من جبل رقص الجمل[۳۶]

یا در دفتر اول وقتی شور و جذبه‌ی یک فکر عرفانی وجود مولانا را فرا می‌گیرد ، ناخوداگاه زبان به عربی گویی می‌گشاید :

لا تکلفنی فانّی فی‌الفنا   کلت افهامی فلا احصی ثنا[۳۷]

در این جا علاوه بر درج حدیث نبوی ، به گونه‌ای ناهشیاری خویش را با روی آوردن به زبان عربی ، بیان داشته است . به همین سبب وقتی متوجه می‌شود که از زبان کتاب دور شده است ، یک‌باره روی می‌گرداند و از ادامه دادن به عربی گویی احتراز می‌جوید :

من چه گویم یک رگم هشیار نیست   شرح آن یاری که او را یار نیست[۳۸]

نمونه‌ی دیگر در شعر حافظ و غزل نخست دیوان اوست که با یک مصرع عربی آغاز می‌شود (الا یا ایهاالساقی ...) و با یک مصراع عربی خاتمه می‌یابد (متا ما تلق من تهوی ...) این احاطه کردن و گنجاندن غزل در میان دو حلقه‌ی زبان عربی ، نمی‌تواند تصادفی باشد . حافظی که جذبه و الهام ناخودآگاه شعرش را با تمام تکنیک‌های آگاهانه‌ی به میراث برده می‌آراید ، چگونه ممکن است در آرایش فرم و هیئت غزل یاد شده گزینشی صورت نداده باشد ؟[۳۹]

اما در شعر جامی ظاهراً بدون این‌که وحدت موضوع ، هارمونی متن ، موسیقی شعر و یا ظرفیت‌های دیگر هنری اقتضا کند ، پیوسته ترکیب ، عبارت ، مصراع و بیت عربی درج شده است که نمی‌توان برای آن لطف ادبی یا هنری قایل شد . اگرچه جامی شاعر و نویسنده‌ای است که بر زبان عربی چیرگی تمام دارد ؛ اما گویی این هنر زبان‌مندی خویش را هر از گاهی می‌خواهد به رخ مخاطب بکشد . به عنوان مثال می‌توان غزل یاد شده از حافظ را با این غزل جامی که به اقتفای همان غزل سروده شده است ، مقایسه کرد :

تجلی الراح من کأسٍ تصفی الروح فاقبلها   که می‌بخشد صفای می فروغ خلوت دل‌ها

و در پایان :

صفای جام می جامی برد زنگ غم از خاطر   اذا ما تلّق من هم فحاولها و ناولها[۴۰]

به عنوان مثال آن‌چه مربوط به پنهان گویی در شعر حافظ است ؛ یعنی در مصراع اول میل به شراب و در مصراع آخر ، روی آوردن به عشق ، که هر دوی این‌ها در فرهنگ شاعر نهی شده و با زبانی پوشیده‌تر بیان شده است ؛ در شعر جامی رنگ باخته و این ظرافت به چشم نمی‌خورد .

دیگر خصوصیات

در غزل‌های جامی ، آن‌جا که زیبایی شناسی شعر مطرح است ، ابیات خوبی پیدا می‌شود . به عنوان مثال اگر غلط نگارشی این بیت را نادیده بگیریم ، گزینش ریتم و دیگر تجهیزات ، عالی به نظر می‌رسد:

زکمند زلف تو هر شکن گرهی فتاده به کار من   به گره گشایی لعل خود که ز کار من گرهی گشا[۴۱]

یا در غزلی دیگر :

گر نیابم بویی از وصل تو در گل‌زارها　　　هم‌چو اشک خود فرو غلتم میان خارها[۴۲]

که ظاهراً زیبا است ؛ اما از آن‌جا که در تشبیه ، جهت مقایسه ، ذهن به تمام شقوق و زاویه‌های مشبه و مشبه‌به سر می‌کشد ، غلتیدن اشک میان خارها وجه روشنی ندارد[۴۳].

چنان که گفته شد ، عمده‌ی کار جامی در دیوان و منظومه‌ها ، مبنی بر تقلید است . آن‌جا هم که خواسته است از مرحله تقلید پا فراتر بگذارد و به دید انتقادی به روش گذشتگان نگاه کند ، نتوانسته است فرضیه‌ی خویش را درست بپرورد . مثلاً در یک غزل که به پی‌روی از مولوی ، عشق را از اول سرکش و خونین دانسته ، در پاسخ به گفته‌ی حافظ ، سروده :

شـــراب لعل باشد قوت جان‌ها قوّت دل‌ها　　　الا یا ایهاالســـــاقی ادر کأساً و نـــــاولها

چو ز اول عشق مشکل بود آخر هم چرا گویم　　　که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها[۴۴]

مصراع‌های دوم از حافظ است . پرسش جامی در مصراع سوم ، مبتنی بر تناظر فکر مولوی و حافظ است . مصراع اول که اراده‌ی اندیشه‌ی اوست نه مبنی بر سمبلیسم عرفانی است ، نه بنا بر تجربه‌ی دنیاوی شاعر . جامی بدون این که عمق سخن حافظ را درک کرده باشد ، به تقلید از مولوی عشق را از اول مشکل می‌داند . مولانا به آن سبب که تجربه‌ی عشقش کاملاً روحانی است ، راه عشق را خطر بار و خونین خوانده است . اگر راه عشق در همان مسیری باشد که هفت شهر در آن است ، باید از طلب آغاز شود . این طلب در دل نخواهد جوشید مگر این‌که شوق وصال خون در آن دل کرده باشد . به همین نحو ، تمام مراحل عبور از عقبات سلوک سخت و طاقت فرسا است ؛ اما در شعر حافظ تجربه‌ی عشق خالی از تجربه های زمینی و زمانی نیست . در این تجربه ، هر پیوند ، رابطه و خواستی ، ابتدا به سادگی آغاز می‌شود . در دنیای حافظ دل بستن و شیدایی کار دشواری نیست ؛ اما پایداری در آن و نیک ایستادن بر آن کار دشواری است . بنابراین حافظ از تجربه‌ی زمینی و مولانا از تجربه‌ی آسمانی سخن می‌گوید ؛ اما جامی هیچ کدام از این دو تجربه را نداشته است . امامت و شیخوخیت او در قوم ، به او اجازه نمی‌داده که رنگ غزل خود را مبتنی بر روابط عاشقانه‌ی زمینی ، درآورد .[۴۵]

در غزل‌های جامی ، غثّ و سمین هست ؛ اما فربه‌گی ادبی در شعر او آن قدر نیست که کسی حفظ یک غزل از او را به خود زحمت بدهد . گشت و گذار در دشت غزل‌های جامی و مقایسه‌ی آن با مثنوی‌های او که پخته‌تر و مقبول‌تر می‌نماید ، سخن جامی در آن مثنوی را که گفته بود ابتدا غزل گفتم و دست آخر مثنوی ، ملموس‌تر و محسوس‌تر می‌گرداند ؛ با این حال نمی‌توان گفت که جامی در دوره‌ی کمال‌یافتگی خویش ، غزل نداشته است . به عنوان مثال در پایان یکی از غزل های خود ، اشاره به پنجاه سالگی خویش کرده که ادعای مقطعی بودن روی‌کرد جامی به شعر را رد می‌کند :

چه تلخ و شور که جامی کشید پنجه سال　　　که صید کام ز بحر طلب به شست آورد[۴۶]

این احتمال وجود دارد که قضاوت او در تقدم و تأخر فرم اشعارش ، مبنی بر این فکر بوده باشد که او شخصاً مجموعه‌ی غزل‌ها و قصایدش را سست‌تر و ناپخته‌تر از مثنوی‌های خویش می‌دانسته است .

پی‌نوشت‌ها

۱- به عنوان مثال نگاه کنید به تاریخ ادبیات ایران ، دکتر ذبیح‌الله صفا ، ج ۴ ، ص ۱۶۴ .

۲- همان ، ص ۱۶۵
۳- فروغ فرخزاد در یک تمثیل ، چه خوب به توصیف این‌گونه شعرها می‌پردازد :
« می‌دانید ، بعضی شعرها مثل درهای بازی هستند که نه این طرفشان چیزی هست و نه آن طرفشان . باید گفت حیف کاغذ . بعضی شعرها هم مثل درهای بسته‌ای هستند که وقتی بازشان می‌کنی ، می‌بینی گول خورده‌ای و ارزش باز کردن نداشته‌اند . خالی آن طرف ، آن قدر وحشتناک است که پر بودن این طرف را جبران نمی‌کند . اصل آن طرف است ؛ باید اسم این جور کارها را گذاشت چشم‌بندی و یا حقه بازی یا شوخی خیلی لوس . »
برای خواندن ادامه‌ی نظر فروغ نگاه کنید به جاودانه فروغ فرخزاد ، به کوشش امیر اسماعیل و ابوالقاسم صدارت ، چاپ مرجان ، تیر ماه ۱۳۴۷ ، ص ۱۷۰ .
۴- جامی در نقد شعر دوره‌ی خویش می‌گوید :
کیست شاعر کنون یکی مدبر   که نداند ز جهل هر از بر

نکند فرق شعر را زشعیر	راحت خلد را ز رنج سعیر
ژاژ خاید ظرافت انگارد	هرزه گوید لطیفه پندارد

نگاه کنید به سلسلةالذهب ، هفت اورنگ ، تهران ، صص ۴۶- ۴۴ . به نقل از جامی ، ص ۱۵۴ . دولت شاه‌سمرقندی که خود در سلک درازگویان و مهمل بافان همین فضا می‌زیسته ، به تقلید از همین سخن جامی می‌گوید :
« نا اهلان و بی‌استحقاقان مدعی این شغل شده‌اند (شغل شاعری) هر جا که گوش کنی زمزمه‌های شاعری است و هر جا که نظر کنی لطیفی و ظریفی و ناظری است ؛ اما شعر از شعیر و ردف از ردیف نمی‌دانند » . نگاه کنید به تذکرةالشعرا ، ص ۱۳ ، به نقل از تاریخ ادبیات دکتر صفا ، ج ۴ ، ص ۱۵۳ .
۵- سام‌میرزا در تحفه‌ی سامی می‌گوید :

نه دیوان شعر است این بلکه جامی	کشیده‌است خوانی به رسم کریمان
ز انـــواع نعمت در او هرچه خواهی	بیـــــابی مگر مدح و ذم لئمـــان

این سخن سام‌میرزا ، متأثر از این ادعای خود جامی بوده است :

هست دیـــــوان شعر من اکثر	غزل عاشقـــــان شیــــدایی
یا فنون نصـــایح است و حکم	منبعث از شعور و دانــــایی
ذکر دونـــــان نیابی اندر وی	کان بود نقد عمر فرســـایی
مدح شاهان دراو به استدعاست	نه ز خوش‌خاطری و خودرایی
امتحان‌را اگر ز سر تا پـــــاش	برروی صـد ره و فرود آیـــی
زان مدایح به خاطـــرت نرسد	معنی حـرص و آز پیمــــایی
هیچ جا نبود آن مدایـــــح را	در عقب قطعه‌ی تقاضـــایی

آری به راستی جامی را نمی‌توان شاعری ستایش‌گر و مداح افراطی نامید ؛ اما صلاتی که او از حاکمان تیموری ، تبریزی ، رومی و عثمانی می‌گرفته است ، بی‌شک در قبال ستایش‌نامه‌های رقیق‌تری بوده است . برای مأخذ سخن سام میرزا ، نگاه کنید به تحفه‌ی سامی ، صص ۹۰- ۸۵ و در خصوص شعر جامی ، نگاه کنید به دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۸۰۳ .
۶- جامی در بهارستان ، پیامبران شعر فارسی را جز خودش سه تن دانسته است و ایهاماً خویش را خاتم‌الانبیاء شاعران به حساب آورده است :

در شعر سه کس پیمبرانند	هر چند که لا نبی بعدی
اوصاف و قصیده و غزل را	فردوسی و انوری و سعدی

نگاه کنید به مفلس کیمیا فروش ، دکتر شفیعی کدکنی ، انتشارات سخن ، بهار ۱۳۷۲ ، ص ۱۲۱.
۷- رساله‌ی منشآت جامی ، مشتمل است بر تعداد قابل توجهی نامه که دربرخی از آن‌ها سفارش‌نامه‌های امیران و پادشاهان به چشم می‌خورد . این رساله به دست خود جامی تألیف گردیده است و نسخه‌ی خطی آن در کتاب‌خانه‌ی ملی ایران موجود است که بخش آخر آن افتاده است . درعین حال در رساله‌ی موجود ۱۰۷ نامه مندرج است . نگاه کنید به رساله‌ی جامی ، ص ۲۰۵.
۸- تمام کتب تذکره‌ی بعد از جامی ، از تشرف جامی در دستگاه حکومت تیموریان یاد کرده‌اند . به طور خاص می‌توان به دو کتاب مجالس النفایس و خمسه‌المتحیرین میر علی شیر نوایی مراجعه کرد .
۹- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص یازده .
۱۰- نگاه کنید به سلسله الذهب ، هفت اورنگ ، به تصحیح و مقدمه‌ی آقا مرتضا گیلانی .
۱۱- این نامه در پایان کتاب رساله‌ی جامی چاپ شده است . نگاه کنید به کتاب جامی ص ۳۹۵ .
۱۲- همان ص ۳۹۷ .
۱۳- همان ، ص ۵۱ .
۱۴- همان ، ص ۵۲ .
۱۵- همان ، ص ۴۰۶ .
۱۶- ای باد صبا بگو به جامی   آن دزد سخن‌وران نامی
بردی اشعار کهنه و نو   از سعدی و انوری و خسرو
اکنون که سر حجاز داری   و آهنگ حجاز ساز داری
دیوان ظهیر فاریابی   در کعبه بدزد اگر بیابی
نگاه کنید به کاروان حله ، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب ، انتشارات علمی ، چ دهم ، ۱۳۷۶ ، ص ۴۲۶ .
۱۷- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۱۰ .
۱۸- همان ، ص ۹ .
۱۹- زدم عمری از بی‌مثالان مثل   سرودم به وصف غزالان غزل
به قصد قصاید شدم تیز گام   برآمد به نظم معمام نام
ز بیچارگی هم در این چارسوی   به نظم رباعی شدم چاره‌جوی
کنون کرده‌ام پشت همت قوی   دهم مثنوی را لباس نوی
خرد نامه‌ی اسکندری ، از مجموعه‌ی هفت اورنگ ، همان .
۲۰- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۹ .
۲۱- همان ، ص ۶۲ .
۲۲- همان ، ص ۷۲ .
۲۳- نگاه کنید به ص ۴ همین مقاله .
۲۴- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۷۶ .
۲۵- ممکن کسی در مقام خرده گیری از این سخن ، داستان کبک و کلاغ جامی را مبنی بر رد این ادعا به یاد آورد ؛ با این حال باید گفت که در این خصوص داستان جامی به داستان آن معلمی می‌ماند که شعر سعدی را که متضمن هم‌دردی با هم‌نوعان است : بنی آدم اعضای ... برای دانش‌آموزان می‌خواند ، اما وقتی دانش‌آموزی علت درس‌ندانستنش را فقر و یتیمی بیان کرد ، آن معلم با خشونت تمام به او گفت :
به من چه که مادر ز کف داده‌ای   به من چه که دستت پر از پینه است

این داستان را هنگام کودکی از معلم خود شنیدم ؛ اما سازنده و تضمین کننده آن را نمی‌شناسم . خلاصه‌ی داستان کبک و زاغ جامی این است :

زاغی از آن‌جا که فراغی گزید رخت خود از باغ به راغی کشید ...
دید یکی عرصه به دامان کوه عرضه ده مخزن پنهان کوه ...
نادره کبکی به جمال تمام شاهد آن روضه‌ی فیروزه فام ...
زاغ چو دید آن ره و رفتار او وان روش و جنبش هموار او ...
با دلی از دور گرفتار او رفت به شاگردی رفتار او ...
عاقبت از خامی خود سوخته ره‌روی کبک نیاموخته
کرد فرامش ره و رفتار خویش ماند غرامت زده از کار خویش

نگاه کنید به هفت اورنگ ، مثنوی تحفه‌الابرار ، به نقل از جامی ، ص ۳۰۶ .

۲۶- نگاه کنید به تاریخ ادبیات دکتر صفا ، ج ۴ ، صص ۴۶۳- ۲۰۱ .

۲۷- نگاه کنید به تحفه‌ی سامی ، سام میرزای صفوی ، ص ۷۶ .

۲۸- دیوان ژاله قایم مقامی ، زیر نظر پژمان بختیاری ، سازمان چاپ خواجه ، تهران ۱۳۴۵، ص ۳ .

۲۹- نگاه کنید به روضات الجنات فی اوصاف مدینة الهرات ، معین الدین اسفزاری ، به نقل از جامی ، ص ۲۴ .

۳۰- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۱۱۱ .

۳۱- کلیات سعدی ، به کوشش محمد علی فروغی ، ص ۵۶۴ .

۳۲- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۱۱۲ .

۳۳- همان ، ص ۶۸۱ .

۳۴- برای مطالعه‌ی بیش‌تر در خصوص شیوه‌ی حقارت عاشق ، نگاه کنید به مقاله‌ی استاد مجتبا مینوی با عنوان : خاک پای سگ معشوق ، مجله‌ی یغما ، سال ۱۲ ، ش ۱۱ ، بهمن ۱۳۳۸ ، صص۵۱۶- ۵۱۱ .

۳۵- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، غزل‌های مختلف .

۳۶- دفتر سوم ، ب ۱۶ .

۳۷- دفتر اول ، ب ۱۲۵.

۳۸- همان ، ب ۱۲۶ .

۳۹- برای پی بردن به چون و چرایی این گزینش و توجه ویژه‌ی حافظ به تمام اجزای این غزل ، نگاه کنید به گم شده‌ی لب یا ، دکتر تقی پور نامداریان ، انتشارات سخن ، ص ۳۴۴ به بعد .

۴- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۱۱۷ .

۴- در آغاز هر دو مصراع ، تناسباً از حرف اضافه استفاده کرده است . در مصاع دوم به قسمی است و در اول از سببی . اما فکر همین تناسب شاعر را از ساخت دستوری غافل کرده است . ز حرف اضافه‌ی سببی است و فاعل را از حد معشوق و موی او فراتر برده است .این در حالی است که ظاهراً جامی می‌خواسته بگوید : هر شکن از کمند زلف تو ، گرهی به کار من افکنده است . البته یک احتمال دیگر نیز هست و آن این که بگوییم فکنده در اصل فتاده بوده است که در این صورت عیب دستوری بر طرف خواهد شد ؛ اما متن فکنده است و نسخه بدل هم ندارد . همان ، ص ۱۲۰ .

۴۲- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۱۲۱ .

۴۳- مگر این که بگوییم منظور شاعر از خارها ، ریش‌های خودش بوده است که البته با تصویری که علی اصغر حکمت ، احتجاجاً از جامی یافته است ، تطبیق نمی‌کند ؛ زیرا ریش سفید و نرم و بلند تصویر ، قدرت این ایماژ را از بیننده می‌گیرد و

اجازه نمی‌دهد که ما امروز ، آن ریش مستطاب را خار وخاشاک قلم‌داد کنیم ! نگاه کنید به کتاب جامی ، تصویر ابتدای کتاب و شرح مولف بر چگونگی یافت شدن آن تصویر ، ص ۹۸ به بعد .

۴۴- دیوان جامی ، ص ۱۲۲

۴۵- یکی از شاگردان جامی به نام عبدالغفور لاری ، در شرح حال استاد خود اشاره‌ای به برخی تمنیات جامی کرده و سربسته از آن گذشته است : « ... ایشان در اوایل حال ، به حکم محبت صوری ، به صور جمیله‌ی انسانی ، صورت گرفتاری می‌داشته‌اند و از افشای این معنی ، محترز می‌بوده‌اند . » نگاه کنید به حاشیه‌ی عبدالغفور لاری بر نفحات انس ، به نقل از رساله‌ی جامی ، ۱۰۳ .

۴۶- دیوان جامی ، به کوشش مجمد روشن ، ص ۳۳۸ .

تأملی چند در غزلیات قاسم انوار

دکتر فاطمه مدرّسی*

چکیده

سدهٔ نهم یکی از پربارترین ادوار رواج و بالندگی تصوّف و شعر عرفانی در ایران است. شاهزادگان تیموری در حق صوفیه اعتقادی عظیم داشتند و در تربیت شعرا و هنرمندان اهتمامی تمام می‌نمودند. در این دوران بود که قاسم انوار عارف نام‌آور رشد و نمو یافت و غزلیات دل‌انگیز خود را سرود. غزلیاتی که عشق عرفانی با همهٔ گستردگی و سترگی آن را زیوری لطیف بخشیده است. به گونه‌ای که کمتر غزلی در دیوان او وجود دارد که عشق به حق آن را رقم نزده باشد. عشق متجلی در غزلیات انوار را با کیفیت روحانی آن می‌توان اثری سوبژکتیف یا ذهنی دانست. او در غزلیاتش از همهٔ ظرفیت‌ها ی معنایی و لفظی متناسب با حال و هوای عاطفی خویش برای انتقال تجربه‌های باطنی مدد جسته است. بدون تردید زبان و موسیقی و تخیل متناسب با عواطف درونی قاسم انوار یکی از عوامل زیبایی و ماندگاری شعر وی گشته است .

واژه های کلیدی: غزل ، موسیقی ، مضمون ، عاطفه ، تخیل .

مقدمه

سدهٔ نهم یکی از پربارترین ادوار رواج و بالندگی تصوّف و شعر عرفانی در ایران است. شاهزادگان تیموری در حق صوفیّه اعتقادی عظیم داشتند و به ایشان به دیدهٔ تبجیل و تکریم می‌نگریستند و در تربیت شعرا و هنرمندان اهتمامی تمام می‌نمودند. توجّه و عنایت اولاد تیمور و شاهرخ به علمای دین و عارفان تا اندازه‌ای برپایهٔ باور آمیخته به تعصّب دینی بوده و مقداری هم برای جلب اعتماد و محبّت عامهٔ مردم که به اهل تصوّف و دین علاقه‌ای وافر داشتند . خاصّه که تصوّف در این دوران رنگ دینی یافته بود .

باید اذعان داشت که توجه پادشاهان به عرفا و احترام بدانان و اظهار اعتقاد و انقیاد نسبت به اصحاب خانقاه‌ها در شیوع و رواج کم‌نظیر و در عمومیت دادن اندیشه‌های صوفیانه بسیار مؤثر بوده است. از سوی دیگر «سختی‌های روزگار و وقوع حوادث و مصائب و ناپایداری احوال جهان طبعاً بر توجه مردم به مقاصد صوفیان می‌افزود، یعنی آنها را بیش از پیش به معنویات و ترک علایق دنیوی تشویق می‌نمود و همراه خانقاهیان به راه می‌انداخت. زیرا اجتماعی که بی‌انقطاع با ناکامی و فقر و فساد طبقات حاکمه و غلبهٔ تبهکاران فاسد و آدم‌کشان بی‌باک رویاروی بود، جز درگاه قدسی مهربی و ملجائی نداشت . (صفا، ۱۳۷۲: ۴/۱۰۲) بی‌سبب نیست که سروده‌های سرایندگان باذوق آن دوران مشحون از لطایف و مواجید و مباحث صوفیانه است و کمتر شعری را از آن زمان می‌توان یافت که صبغه‌ای از اندیشه‌های عرفانی نداشته باشد. در میان شاهزادگان تیموری شاهرخ به سبب

* استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه ارومیه.

نفوذی که فقها و صوفیه در درگاه او پیدا کرده بودند، فرصت و مجال کمتری در تربیت و تشویق شعرا و ادبا داشت. با وجود این کثرت شاعران در سدهٔ نهم به حدی بود که دولتشاه در مقدمهٔ تذکرهٔ خود در بیان علو شأن شاعران پیشین و عزّت آنان نزد سلاطین قدیم گوید: «امّا در این روزگار پایهٔ قدر این حرفه شکست یافته و متنزّل شده است. به سبب آن که نااهلان و بی‌استحقاقان مدعی این شغل شده‌اند، هر جا گوش کنی زمزمهٔ شاعری است و هرجا نظری کنی لطیفی و ظریفی و ناظری است. گفته‌اند : هر چیز بسیار شود ، خوار شود . (دولتشاه، ۱۳۳۲ : ۲۹)

سیّد معین‌الدین علی بن نصر بن هارون متخلص به «قاسم» شاعر و عارف نام‌آور اواخر سدهٔ هشتم و اوایل سدهٔ نهم، مرید و تربیت یافتهٔ شیخ صدرالدّین اردبیلی (۷۵۷)، در این دوران بود که در سراب دیده به جهان گشود، در تبریز نشو و نما یافت و در جوانی علوم رسمی و ظاهری آموخت و از شیخ صدرالدین اجازهٔ ارشاد یافت و مورد اعتماد و احترام شاهزادگان تیموری به ویژه شاهرخ قرار گرفت. در خور ذکر است که شاهرخ پسر تیمور مانند پدر نسبت به صوفیه و طریقهٔ آنها عنایت و علاقهٔ خاصّی داشت. امرا و رجال درگاه او نیز، تا حدی به متابعت از سلطان نسبت به اهل ذوق و عرفان علاقه نشان می‌دادند. اما «پس از سوء قصدی که احمد لر بر در مسجد هرات به جان او کرد و در آن واقعه حروفیه متهم شدند، در حق صوفیه نیز به تحریک مخالفان آنها بدگمان شد.» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۳: ۹۲). شاهرخ دستور اخراج سید قاسم را از هرات داد. سید ناگزیر گشت که با مریدان، هرات را ترک گوید و به جانب سمرقند عزیمت نماید. سپس به خرجردجام رود و آنجا را لنگر سازد. در همانجا بود که رخت به جهان دیگر کشید (۸۳۷ هـ ق). از قاسم انوار غزلیاتی دلپذیر و لطیف باقی مانده است که حاکی از قوّت طبع و قدرت قریحهٔ اوست. این غزلیات پرشور متضمّن طلب عارفانهٔ شاعری درون‌گرا در وصول به تکاملی است که اتصال به معرفت و مکاشفات غیبی را برای وی میسّر و ممکن سازد، تا وی از رهگذر نیل به آن بتواند در مقابله با آلام و مصائب ناگوار روزگار، از محدودهٔ خودی رهایی یابد و در وجودی نامحدود و متعالی فانی گردد. در این میان گرایش درون‌گرایانه قاسم را در دلبستگی و التفات به حقایق معنوی و دقایق روحانی وابسته به حیات دینی نمی‌توان نادیده گرفت.

کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱ – ۱۸۷۵ م) روانشناس شهیر سوئیسی در گونه‌های روان‌شناختی، ردپای‌دوگرایش‌درون‌گرا و برون‌گرا رابه‌طور تاریخی برشعر، زیباشناختی و روانشناسی‌نشان‌می‌دهد. او روان را سیستمی پویا همواره در جنبش و درعین حال خود تنظیم‌شونده می‌داند. نیروی حیاتی روان را لیبیدو (نک: یونگ، ۱۳۷۷: ۱۷) می‌نامد که البته بین این لیبیدو با آنچه که فروید لیبیدو نام می‌نهد، به‌طورکلی اختلاف عمده وجود دارد. زیرا فروید، لیبیدو را به تمایلات جنسی عطف می‌دهد و آن را محرک و انگیزهٔ رفتار محسوب می‌دارد. حال آن‌که یونگ وسعت بیشتری برای لیبیدو قایل می‌شود و آن را با نیروی حیاتی تطبیق می‌دهد. یونگ معتقد است که گرایش بیرون‌گرا با یک جریان به بیرون لیبیدو مشخص می‌گردد، بنابراین تیپ برون‌گرا به‌حوادث و رویدادهای بیرونی و مردم و اشیاءو ارتباط و وابستگی به‌آنها علاقمند است. او با عوامل بیرونی برانگیخته‌می‌شود و تحت تأثیر محیط اطراف واقع می‌شود. درمقابل گرایش درون‌گرا، یک‌گرایش برگشتی است و لیبیدو به‌درون فرد جریان می‌یابد و بر عوامل ذهنی او متمرکز می‌شود به‌طوری که تأثیر غالب ضرورت درونی است. ازاین‌رو تیپ درون‌گرا علاقه‌ای به واقعیت‌های بیرونی ندارد. «آنچه برای ور اهمیت دارد توسعه و ارایهٔ تصوّر نخستین و شکل دادن آن در جهارچوب یک ایده است. این موضوع برای او یک نیروی وارد کننده دارد» (یونگ۱۳۷۴، ۳۹).

بنابر آنچه اشارت رفت می‌توان گفت مسایل و مطالبی که در سروده‌های قاسم انوار به عنوان یک‌شاعر درون‌گرا مطرح‌می‌گردد، واقعیات بیرونی نیست، بلکه تأثیرات و ایده‌هایی است‌که اگرچه در حقایق بیرون حضور ندارد، اما مناسب‌ترین بیان انتزاعی‌آن است، زیرا که‌با احساسات و عواطفی نیرومند و قوهٔ تخیّلی مستحکم شکل پذیرفته، از این رو میان این شاعر درون‌گرا و شعرش فاصله‌ای نمی‌توان یافت. زیرا گریز از واقع‌گرایی و توجه به عواطف باطنی و بهره‌گیری از استعاره‌ها و مجازها و کنایه‌ها، خاستگاه درونی و ذهنی دارد، نه بیرونی و عینی. حتی سود جستن از غزل این لطیف‌ترین قالب زبان ادبی کسوتی لطیف برای بیان تفکّرات و اندیشه‌های ظریف درونی حاکی از روحیهٔ درون‌گرای قاسم انوار است.

سیّد با غزلیات خود، خواننده را به عوالم ذهنی و خلوت خیالینی که در سرزمین اثیریش غزل از صدف پندار پدید آمده، فرا می‌خواند تا خوانندهٔ شعرش از رهگذر تشبیه‌ها و استعاره‌ها و کنایه‌های دل‌انگیز، بتواند سوز و گداز عاشقانهٔ وی را در خود تجربه کند. می‌توان گفت که « آنچه محور و مایهٔ عاطفی شاعر است تخیّل و نازک‌اندیشی‌های معنوی است که ناگزیر در جامهٔ پرنیانی تشبیهات لطیف و استعارات و کنایات دقیق و خیال‌انگیز بیان می‌شود و با تبدیل تشبیهات محسوس به غیر محسوس انسان را با دنیای صور لطیف خیال مجرد شاعر غزل‌گو آشنا می‌کند.» (صبوری، ۱۳۷۰: ۳۹۱)

لازم به یادآوری است که معانی حکمی و عرفانی مهم آن عصر عبارت بود از عقیدهٔ وحدت وجود ، و اتحاد خالق و مخلوق و عارف و معروف و تجلی وحدت در کثرت و توحید ذات و اسماء و افعال (یارشاطر، ۱۳۳۲: ۱۰۷). با نگاهی به غزلیات قاسم انوار که نسبت به دیگر قالب‌های شعری وی چون مثنوی‌ها و رباعی‌ها، در دیوانش حضور چشمگیری دارد و زینت‌بخش انواع دیگر گشته است، شاید بتوان ادعا کرد که در گسترهٔ اندیشه‌های قاسم انوار، عشق جایگاه ویژه‌ای دارد. به طور کلی این عشقعرفانی و روحانی با همهٔ گستردگی و سترگی شعر او را زیوری لطیف و دل‌انگیز داده است و زمینهٔ اصلی همهٔ شعرهای او گشته است. کمتر غزلی را در دیوان او می‌توان یافت که اثری از این عشق در آن نباشد. عشق عرفانی متجلّی در غزلیات انوار را با کیفیت روحانی و ملکوتی آن می‌توان اثری سوبژکتیف یا ذهنی دانست که به خوبی بازنمای هیجان عاطفی و شوریدگی روحی اوست. در این نوع اشعار، قاسم به تقریر و تبیین مسایلی که در پیوند با این عشق شورانگیز است : از قبیل مسألهٔ وحدت وجود، جذبه و شوریدگی از می عشق، نفی وجود ماسوی، دوری از هواجس جسمانی و مبارزه با صوفیان ظاهری و زهدفروشان ریایی می‌پردازد. برای نمونه، مسألهٔ وحدت وجود در ابیات زیر به نحوی مجمل، مجال بیان یافته است:

آفتابی است جمالت که جهان پرتو اوست — همه را از همه رو روی بدان روی نکوست
تا جمال تو بدیدم خوش و خندان گشتم — همه شب ذکر دلم تا به سحر یامن هوست
بنده از دیدن دیدار تو گشتم فربه — هر که دیدار تو را دید نگنجد در پوست
تنم از درد به جان آمد و دل حیران شد — ساقیا باده بپیما که همه جا همه اوست
گر ترا دیدهٔ تحقیق خدا بین باشد — گل و گلزار همو ، دیده و دیدار هموست

(دیوان قاسم انوار: ۶۷)

لازم به ذکر است که انوار در عین حال که توفیق و تأیید الهی را مایهٔ نیل به حقیقت می‌داند، اهتمام در سلوک طریقت و طی مقامات و احوال را یادآور می‌گردد. او به نحوی متعادل شریعت و طریقت را به هم می‌آمیزد و در الزام تمسک به شریعت و دفع توهم مغایرت میان طریقت و شریعت اصرار می‌ورزد.

شریعت در طریقت مستعین است — شریعت راه فخرالمرسلین است

شریعت شیوهٔ مردان راه است — شریعت شاه را مستبین است
شریعت حکمت مردان راه است — شریعت قصهٔ حبل‌المتین است
شریعت از امور اعتدالی است — شریعت شارع علم‌الیقین است
طریق شرع را خوف وخطر نیست — وگر باشد هم از دزدان دین است

(دیوان قاسم انوار: ۶۶)

وی به مقامات عرفانی سیر و سلوک، مانند: توبه، ورع، صبر، توکل، فنا، که در پیمودن راه تصوف گریزی از آنها نیست، اشارت می‌کند و آن را مایهٔ وصول به کشف و شهود و اشراق می‌داند. برای نمونه در باب صبر گوید:

ای دل، چو پیش‌آید غمی، آن را فرج دان، نه حرج
برخوان پیش صابران کالصبر مفتاح‌الفرج
در راه باش و راه رو، در گاه و در بیگاه رو
در عصمت آن شاه رو کالصبر مفتاح‌الفرج
با غم بسازی هان و هان، تا زنده مانی جاودان
در گوش جان خود بخوان: کالصبر مفتاح‌الفرج
گر پیش آید زحمتی، بر جان خود نه منّتی
از حق شناس این رحمتی، کالصبر مفتاح‌الفرج

(دیوان قاسم انوار: ۱۰۶)

قاسم گاهی فارغ از نام و ننگ و رها از قبول و رد عامه در عشق به معشوق ازلی ، به آنچه که به ظاهر ملامت‌انگیز می‌نماید، دست می‌زند و شماتت خلق را برای تزکیهٔ نفس و خلوص کامل جهت نیل به معشوق می‌پذیرد و بدین آیین غزلیات قلندرانهٔ خود را پدید می‌آورد. البته غزلیات قلندرانهٔ او مانند غزل عاشقانه‌اش ساده و خالی از تعقید است. زیرا، کمال علم و آگاهی بی‌نهایت معشوق، مجال اظهار فضل و هنر را برای عاشق باقی نمی‌گذارد.

من رند خرابات مغانم چه توان کرد؟ — آشفته و رنسوای جهانم چه توان کرد؟
با یاد سر زلف چو زنجیر تو دایم — در حلقهٔ سودا زدگانم چه توان کرد؟
پیوسته مرا پیشهٔ همین است که در عشق — نعره زنم و جامه درانم چه توان کرد؟
ناصح خبری گوید و پیغام و نشانی — من بی خبر از نام و نشانم چه توان کرد؟
من مست شرابم چو چنینم چه‌توان گفت؟ — من رند خراباتم،چو چنانم چه توان کرد؟
واعظ دهدم وعدهٔ دیدار به فردا — این قصه شنیدن نتوانم چه توان کرد؟
بر مذهب عشق است دل قاسم مسکین — چون‌خوشتر ازاین راه ندانم چه توان کرد؟

(دیوان قاسم انوار: ۱۱۹)

جوشش عاطفه و اندیشه‌های عاشقانه که از روح درون‌گرا و جهان‌بینی عارفانهٔ انوار سرچشمه می‌گیرد، به مناسبت‌های خاص در زبان و بیانش تأثیر می‌گذارد و آن را وجد و شوری بسیار می‌بخشد و مایهٔ تشخّص و برجستگی ویژهٔ سخن وی می‌گردد و بدین ترتیب سبک و شیوهٔ ادبی خاص او را پدید می‌آورد. از آنجایی که اندیشه‌ها و مضامین عرفانه زبان و روش درخور نمایش خود را به همراه می‌آورد، از این روست که پیوستگی معنوی و دقیقی میان اندیشه و قالب شعر و طرز بیان او دیده می‌شود.

قاسم انوار با تسلّطی که بر زبان پارسی داشت از همهٔ ظرفیت‌ها و امکانات معنایی و لفظی متناسب با حال و هوای عاطفی و روحی برای انتقال تجربه‌های باطنی خود مدد می‌جست. این حسن بهره‌گیری از تناسب‌های لفظی و معنوی در خط افقی هر بیت و خط عمودی هر غزل او به خوبی پیداست. بدون تردید زبان و تخیّل متناسب با عواطف درونی یکی از عوامل زیبایی و ماندگاری شعر او گشته است، زیرا بسیاری از مردم درعواطف و اندیشه‌ها با شاعر هماهنگ و مشترک هستند، اما شاعر با ذوق متعالی و قریحهٔ پروردهٔ خود زبانی نرم و آهنگین، متفاوت با زبان متعارف و عادی، را برای بیان ارزش‌های اخلاقی رایج و احساسات لطیف عاشقانه برمی‌گزینند. بدین نحو نقش زیباشناختی زبان به همراه نقش معنی‌رسانی آن، به شعر کمال تشخّص را می‌بخشد. «آنچه مسلم است این است که شکل ظاهری هر هنری از جمله شعر، زبان یا فرمی است که امور ذهنی و درونی را صورت مجسم و محسوس می‌بخشد. ادبیات بدون شکل ظاهری آن جز اندیشه‌های مجرّد یا احساسات و عواطف درون فرد چیز دیگری نیست» (صبوری، ۱۳۷۰: ۳۲۴). شاعر هر اندازه به درون و عاطفهٔ خود بیشتر توجه نماید، بر تخیّل و درون‌اندیشی وی افزوده می‌شود و در نتیجه این تخیّل و عاطفه را از رهگذر موسیقی و به کارگیری صور خیال مناسب به نمایش می‌گذارد.» دکتر شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر می‌نویسد: «مجموعهٔ عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید. این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیلف و تعلیلی دارد از فبیل: انواع وزن، قافیه، جناس، هماهنگی‌های صوتی که به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوت‌های موجود در داخل سراسر زنجیرهٔ گفتار و نه در مقاطع خاصّی امکان تناسب‌های دیگری هم در آن می‌رود که خود جلوهٔ دیگری از موسیقی شعر است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۰۱)

قاسم انوار افزون بر تجانس و هماهنگی حاصل از اوزان عروضی با در نظر گرفتن جنبهٔ کارایی موسیقایی ردیف و قافیه در انتقال تجربه‌های باطنی از آن بهره می‌گیرد و در آهنگین‌ترین بیان از رازهای درونی خود که در زندان مفاهیم عقلی و دلایل فلسفی نمی‌گنجد، پرده برمی‌دارد. باید توجه داشت که هشتاد درصد غزلیات دل‌انگیز زبان پارسی دارای ردیف هستند و می‌توان گفت که غزل بی‌ردیف به دشواری موفق می‌شود. اگر از این مسأله که «ردیف در یک جهت شاعر را محدود می‌کند و آزادی معانی و تخیلات را از او می‌گیرد صرف نظر کنیم، باید اقرار نماییم که این تداعی محدود در طرفی که باز است دورکرانه‌تر است و آفاق بازتری در پیش چشم شاعر می‌آورد که در تداعی آزاد معانی از قافیه امکان‌پذیر نیست.اگر چه ردیف آزادی احساس و تخیّل او را می‌گیرد، اما مجال تأمل بیشتری به او می‌دهد که قافیه را با آن ردیف در نظر گیرد و مفهومی را به ذهن بیاورد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۴۰)

انوار در عین حال که به جنبهٔ موسیقایی ردیف توجهی بسیار معطوف می‌دارد، پیوستگی ردیف را با موضوع و مضمون غزل نادیده نمی‌گذارد. در بیشتر غزل‌های وی ردیف با مایهٔ عاطفی و موضوع و قافیه از نظر ساختمان صوتی و همخوانی صامت‌ها و مصوت‌ها پیوستگی خاصّی دارد. نمونهٔ ذیل بیان کنندهٔ موسیقی حاصل از تکرار قافیه و ردیف و همخوانی صامت‌ها و مصوت‌ها در غزل این شاعر باذوق می‌باشد.

باده می‌ریزند صافی دم به دم در جام ما   تا چه خواهد شد ز جام یار ما انجام ما؟
ما همه مستیم ازآن دولت که بنمودی جمال   همچو دولت ناگهان مست آمدی بر بام ما
چون سر ازخاک لحد درحشر بردارم زخواب   مست و حیران تو باشد جام درد آشام ما
لب‌به‌لب ما مست‌آن‌احساس‌جاویدان شدیم   ساقی از جام لبالب می‌دهد انعام ما

ما نشان و نام خود در راه او درباختیم — بعد ازاین تا خود که گوید از نشان و نام ما؟

(دیوان انوار: ۲۰)

قاسم انوار در غزلیات خود بیشتر از ردیف‌های فعلی سود جسته است. افعالی از قبیل: گذشت، رفت، گفت، می‌رفت، باد، داد، نگنجد، دارد، ندارد، رسد، کرد، شد، است، باشد، می‌کشد، آمد، داند، می‌داند، کردند، زدند، ماند، نماند، کند، بود، خواهدبود، توان‌بود، می‌آید، بیارید، رسید، گردانید، بگویید، مگویید، پرس، باش، مگو، شو، کن، می‌گویم، نمی‌گویم، می‌زنیم، نداریم، داریم، برای نمونه:

تو آن درّی که در عمان نگنجد — تو آن گنجی که در ویران نگنجد

بیا، ساقی، مرا جامی کرم کن — از آن جامی که در امکان نگنجد

(دیوان انوار: ۱۱۳)

ردیف‌های اسمی چون آفتاب، امید و امروز و ...، در غزلیات او دیده می‌شود، برای نمونه:

ای پرتو جمال ترا بنده آفتاب — وز پرتو جمال تو فرخنده آفتاب

(دیوان: ۲۷)

دل از داروخانهٔ دردت دوا دارد امید — چشم جان از خاک پایت توتیا دارد امید

(دیوان: ۱۶۳)

از لب لعل توأم کار به کام است امروز — فلکم بنده و خورشید غلام است امروز

(دیوان :(۱۸۳)

تعداد ردیف‌های طولانی مانند: ای دوست سلام علیک، چه توان گفت ، نام تو امروز چیست، در میان غزلیات قاسم انوار کم نیست. وی از این نوع ردیف‌ها در جهت ایجاد و تقویت موسیقی شعر استفاده می‌کند.

ای زلف و رخت میگون، ای دوست سلام علیک — وی شیوهٔ تو موزون، ای دوست سلام علیک

(دیوان: ۱۹۲)

در حسن و جمالی که تو داری چه توان گفت؟ — سروی، صنمی، لاله عذاری ، چه توان گفت؟

(دیوان: ۱۰۴)

در غزل‌هایی که ردیف سه کلمه یا بیشتر دارد با وجود دشواری، به منزلهٔ برگردانی آهنگین برلطف شعر می‌افزاید و در همهٔ ابیات موجب تذکار اندیشهٔ اصلی و رشتهٔ اتصال می‌گردد. برای نمونه:

ای بیت عیار من، نام تو امروز چیست — ای دل و دلدار من ، نام تو امروز چیست؟

هر دو جهان نام تو ، قصه و پیغام تو — ای مه سیار من ، نام تو امروز چیست؟

(دیوان: ۸۱)

و:

مست از شراب عشق کن این عقل دوراندیش را — از تو گدایی می‌کند، خیری بده درویش را

ای نور ایمان روی تو، وی جمله احسان خوی تو — ای کعبهٔ جان کوی تو ، خیری بده درویش را

(دیوان: ۱۶)

قاسم انوار در بافت دلپذیر شعر خویش به فراوانی آیه‌ها و تعبیرهای قرآنی را هنرمندانه می‌گنجاند. این امر حاکی از گستردگی وسیع دانش و معرفت وی و احاطه بر معارف اسلامی و کلام الهی است. برای نمونه:

بیا ای یار روحانی، بگو اسمای انسانی — چو می‌دانم که می‌دانی طریق «علم‌الاسما»

(دیوان: ۵)

که «علم‌الاسما» بخشی از آیهٔ ۳۱ سورهٔ بقره «وعَلَّمَ آدَمَ الاسمآَءَ کُلَّها ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلی الملائکهِ فَقالَ أنبِئوُنی بِأسْمآَءِ هؤُلاءِ اِنْ کُنْتُمْ صادِقینَ» است.

و این بیت:

چو شد یقین که غیر او خدا نیست فاعلی　　　تلقیـن «مـا رمیت» بگـو «اذ رمیت» را

(دیوان: ۷)

که قسمتی از آیهٔ ۱۶ سورهٔ انفال را آورده است: «وَ ما رَمَیْتَ اِذْ رَمَیْتَ وَ لکِنَّ اللهَ رَمی».

و این بیت:

مگو «ارنی» بترس از منع «لن» در عالم معنی　　　کـه غـرق بحر حیرت شد درین وادی موسی

(دیوان: ۷)

اشاره است به آیهٔ ۱۴۲ سورهٔ اعراف: «وَ لَمّا جآَءَ مُوسی لِمیقاتِنا وَ کَلَّمَهُ رَبُّهُ قالَ رَبِّ أرِنی أنْظُرْ اِلَیْکَ قالَ لَنْ تَرانی».

این شاعر عارف به معارف اسلامی، در غزلیات خویش از داستان پیامبران به همان صورتی که در قرآن و تفاسیر آمده است، گاه به تصریح و زمانی به اشاره یاد می‌کند، و از حوادث مربوط به زندگی آنها با مهارت تمام بهره می‌گیرد تا خواننده را به ظریف‌ترین شیوه در طیف حوادث ذهنی خود خاصّه در لحظه‌های درگیری عاطفی و آفرینش شعر قرار دهد. چنان که بیت:

درآ در وادی ایمن، مترس از حیلهٔ دشمن　　　ز فرعونان چه غم باشد دل موسی عمران را

(دیوان: ۲۴۹)

اشاره دارد به زندگی حضرت موسی و دشمنی فرعون با او. لازم به ذکر است که داستان زندگی حضرت موسی و حوادث مربوط به آن در شعر قاسم انوار بیش از دیگر شخصیت‌های قرآن تجلّی دارد. سید از زندگی حضرت موسی برای بیان مسایل عارفانه و افکار و اندیشه‌های متعالی الهام گرفته است. در بیت زیر:

در مصر جهان دل نگرانیم چو یعقوب　　　گر یوسف زرّین کمری هست بگـویید

(دیوان: ۱۶۷)

داستان حضرت یوسف و مهر و محبت یعقوب به وی و حسد برادران که سرانجام باعث به چاه انداختن یوسف و رفتن او به مصر شد، در شعر انوار تجلّی شاعرانه می‌یابد و از طریق آن تصویرهای زیبایی را می‌آفرینند و احساسات و اندیشه‌های خود را در قالب آن بیان می‌دارد.

گاهی انوار با استفاده از حسن ذوق و مایه‌وری از فرهنگ ایران قبل از اسلام، عناصر اسطوره‌ای و حماسی را دستمایه‌ای قرار می‌دهد برای بیان جهان درون خویش.

هـزار خـانه برانداخت عشق عالم‌سوز　　　درین خـرابه تو از خانهٔ کــه می‌پرسی؟
گـذشت نوبت کیخسرو و فریدون شـد　　　درین دیـار تو افسـانهٔ کــه می‌پرسی؟

(دیوان: ۳۰۱)

انوار گذشته از طرایف موسیقایی، غزلیاتش در سطحی گسترده، از تلمیح که از صنایع معنوی بدیع است، بهره برمی‌گیرد، تا از طریق ایجاد تداعی تأثیر شعرش را بیشتر نماید. گفتنی است که استفاده از تلمیح در شعر نشانهٔ ژرفای آگاهی و غنای فرهنگی شاعر است و بر لطف شعر می‌افزاید و نوعی موسیقی معنوی ایجاد می‌کند، برای نمونه این بیت:

چـو پیدا گشت اسرار انا الحق / ز غیر او تهی کن قلب و قالب

(دیوان: ۲۱)

این بیت تلمیح است به منصور حلاج، سرحلقهٔ عارفان جانباز که سرود سرخ «انا الحق»، سرّ بزرگ اتحاد عاشق و معشوق، را سرداد و جان بر سر این دلیری باخت. قاسم انوار احساس و عاطفهٔ خود را در این بیت با چاشنی کلام عاشقانهٔ حلاج درمی‌آمیزد و به شیوه‌ای نو و شاعرانه آن را مطرح می‌سازد. شایان ذکر است که قاسم انوار در غزلیات خود شیفتگی خاصّی نسبت به حسین منصور حلاج ابراز داشته است. به عقیدهٔ وی کسی که بر من حقیقی خویش آگاه شود، یعنی من جامع خود را بازیابد، می‌تواند مانند حلاج آوای اناالحق برآورد. اما شرط نیل به این «من بی‌نهایت» رهایی از نفس و گسستن از همهٔ علایق است.

همچنین در بیت ذیل:

خانهٔ ما روضه شد چون مقدم رضوان رسید / دیده روشن شد، چو بوی یوسف کنعان رسید

قصّـهٔ عشق زلیخـا را کجـا پنهـان کنـم؟ / کین حکایت از سواد مصـر تا صنعـان رسید

(دیوان: ۱۴۶)

شاعر ضمن یادکرد داستان یوسف و زلیخا به طور تلویحی، با ذکر صنعان به شکل هنری و رمزی به داستان شیخ صنعان اشاره می‌کند. از یک سو با ظرافت خاصّی اندیشه و حالات روحی خود را با عناصر داستانی یوسفِ و زلیخا پیوند می‌دهد و از سویِ دیگر به گونهٔ رمزآمیز با صنعان ارتباط نهانی برقرار می‌کند و آنگاه به صورت روشنی اندیشه و مفهوم نهفته در حادثهٔ روحی خود را در میان آن مصوّر می‌سازد.

افزون بر قصّهٔ یوسف و زلیخا، شیخ صنعان و پیر ترسا، داستان لیلی و مجنون و خسرو و شیرین، وامق و عذرا و سلطان محمود و ایاز، بارها به صورت رمزی و آشکار درسروده‌های قاسم تجلّی کرده است. در غزلیات وی ذوق بدیع با لطافت معانی عرفانی در آمیخته و تصاویر پویایی از عالم زیبای عشق و شیدایی آفریده است. می‌توان مدعی بود که اگر شاعـر معانی عرفانی و ارزش‌های اخلاقی متناسب با ذوق و اعتقادات مردم را به زبانی ساده و ذوقی ظریف بیان دارد، چشم اندازی مناسب با فضای عاطفی شعر در برابر چشم خواننده مجسم می‌نماید و در او احساس زیبایی و حظ هنری ایجاد می‌کند. به هر حال غزل‌های قاسم انوار بیانات ساده‌ای است در ذکر احساسات و احوال و مقامات عارفی وارسته و جویای حقایق. درست است که «سخن او در فصاحت و گیرندگی و مسلماً از حیث علوّ افکار و احساسات مطلقاً به گفتار ملای روم نمی‌رسد، ولی به هر حال شباهتی بین غزل‌های آن دو دیده می‌شود. همین شباهت گونه است که قول قاسم را از بیان معاصرانش ممتاز می‌سازد» (صفا، ۱۳۷۲: ۲۶). برای نمونه می‌توان غزل ذیل را ذکر کرد که آهنگ آن، کلام مولانا جلال‌الدین را فرایاد می‌آورد:

ای دل، اگـر تو عاشقی، با عاشقان هم‌خانه شو / ونـدر میان عاشقان، ار عاشقی فـرزانـه شـــو

گر بر کفت جـامی نهد، گر گوش می‌دارد به تو / چون‌آن‌کند،روباده‌خور،چون‌این‌کند دردانـه شو

منمای‌خود رابا کسان، هم با کسان هم ناکسان / چون گنج بی‌پایان شوی، اندر دل ویرانـه شـو

دایم خطــاب آید تـو را از بـارگـــــاه کبـریـا / گـر عشق می‌باید ترا ، رو جانب میخانــه شـو

صدبار گفتـم، ای‌حرون، گه‌از برون گاه از درون / در پیش شمع روی ما، گر عاشقی پروانــه شو

قاسم چه‌می‌گویی سخن،از سر عشــق من لدن / گـر آشنای او شدی از خویشتن بیگانـــه شـو

(دیوان: ۲۷۰)

سخن آخر آن که در غزلیات انوار، عوالم و احوال عاشقانه به شیوه‌ای خاص مطرح شده که اگرچه مضمون آن چندان بدیع و نو نیست و اندیشه‌های از این دست را می‌توان در سروده‌های شاعران برجسته‌ی پیش از وی یافت، اما از نظر طرح ادراک تازه و نمایش روحی خود او که بیشتر با تداعی معانی و مفاهیم متعالی همراه است و به درون‌گرایی و جهان‌نگری خود شاعر ارتباط دارد، غزلیاتش از تنوع و برجستگی خاصّی برخوردار است. باید اذعان داشت که تناسب و هماهنگی میان مضمون عاطفی و زبان و موسیقی، یعنی صورت و معنی غزلیات قاسم انوار در مجموع ساختار زیبا و متناسبی را به وجود آورده که موجب زیبایی و ماندگاری شعر وی گشته است.

منابع و ماخذ

- **قرآن مجید.**
- انوار، قاسم، (۱۳۳۶) **کلیات**، تصحیح: سعید نفیسی، تهران، انتشارات سنایی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین،(۱۳۶۳) **سیری در شعر فارسی**، تهران، انتشارات نوین.
- شفیعی کدکنی،(۱۳۷۳) **موسیقی شعر**، چاپ چهارم، تهران، انتشارات آگاه.
- سمرقندی ، دولتشاه،(۱۳۳۲)**تذکره الشعرا**، به کوشش محمد رمضانی، کلالهٔ خاور.
- صبور، داریوش،(۱۳۷۰.) **آفاق غزل فارسی**، تهران، نشر گفتار، چاپ دوم.
- صفا، ذبیح‌الله،(۱۳۷۲.) **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد چهارم، چاپ نهم، تهران، انتشارات فردوسی.
- فوردهام، فریدا، (۱۳۷۲.)**مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ**، ترجمهٔ دکتر حسین یعقوب‌پور، نشر اوجا، چاپ اول، تهران.
- یارشاطر، احسان، (۱۳۳۰)**شعر فارسی در عهد شاهرخ یا آغاز انحطاط در شعر فارسی**، تهران، دانشگاه تهران.
- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۷) **پاسخ به ایوب**، ترجمهٔ فؤاد روحانی، چاپ اول، جامی.

امین الدین محمّد سبزواری و« بهرام و گلندام»

دکتر حسین مسجدی*

چکیده

امین الدین محمّد سبزواری از سرایندگان گمنام و منزوی سده نهم هجری قمری ایران است. او مثنوی «بهرام و گلندام» را به وزن خسرو و شیرین نظامی و تحت تأثیر منظومه «هفت پیکر» شاعر گنجه سرود و آن را در ۲۴۵۰ بیت مرتّب ساخت. این مثنوی به دلایل متعدد در منابع قدیم و جدید به خطا به کاتبی ترشیزی یا نیشابوری ــ شاعر معروف آن قرن ــ منسوب شده است. در این مجال کوتاه، در رفع این اشتباه سعی می گردد.

واژه های کلیدی : کاتبی نیشابوری، مثنوی بهرام و گلندام، امین الدین محمد، انتساب.

بحث انتساب آثار یا اثر کسی به کسی در گذشته، چنان گسترده و متنوع بود که امروزه جا دارد با بی مبسوط و وسیع در نقد ادبی برای بررسی آن باز گردد و بیش از پیش بررسی شود. نسبت دادن سروده های کسی به نام فردی دیگر ـ به هر دلیل ـ فعلی بوده که از نخستین قرون ظهور ادبیات دری، دارای شواهد و مصادیق بسیار است و شاید بررسی آن در بحث سرقات و انتحالات جای داشته باشد.

تداخل شعر عنصری و دقیقی از دید عضایری رازی[۱] ، انتساب رباعی های خیام به ابوسعید ابی الخیر و نسبت دادن یک قصیده پنجاه و سه بیتی قرن هفتمی به بوعلی سینا[۲] اشتهار دیوان کمال الدین خوارزمی به نام حسین بن منصور حلاج و حتی چاپ آن تحت همین عنوان در بمبئی و ایران، تداخل شعر ظهیر فاریابی با ظهیر اصفهانی[۳] ، اختلاط شعر کمال خجندی با حسن دهلوی[۴]، راه یافتن رباعی های قطعی الانتساب کمال اسماعیل به دیوان حافظ[۵] و ده ها نمونه دیگر که الی زماننا‌هذا تداوم داشته است، همه نمونه هایی است از همین انتسابات.

خود، کاتبی نیشابوری که مورد بحث این مقال است، بر آن است که در زمان او ـ یعنی همین قرن نهم ـ در دیوان خواجه عصمت بخاری ـ شاعر معروف ـ ، اشعار امیرخسرو دهلوی وارد شده است:

میرخسرو را ـ علیه الرحمه ـ شب دیدم به خواب گفتمش «عصمت» تو را یک خوشه چین خرمن است

شعر او، چون بیشتر از شعر تو شهرت گرفت؟ گفت با کسی نیست، زیرا شعر او شعر من است[۶] به هر رو، مقصود از نگارش این مقاله، معرفی اجمالی یکی از شعرای خمول سده نهم، به نام امین الدین محمد سبزواری است. او ستایشگر شمس الدین محمّد ـ پادشاه کرمان و فارس ـ و سرایندۀ مثنوی «بهرام و گلندام» است که به

*دانشیار،گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور اصفهان .

دلیل خبط و خطای برخی از تذکره نگاران قدیم و فهرست نویسان اخیر، آن منظومه، به کاتبی نیشابوری ـ شمس الدین محمّد بن عبدالله، شاعر معروف آن قرن ـ منسوب گشته است. نمونه اشتباه متقدّمان، «کشف الظّنون» است که صاحب آن، بهرام و گلندام را به کاتبی نیشابوری و «مجمع الفصحا» به کاتبی ترشیزی نسبت می دهند[۷] که می دانیم هر دو یکی هستند. برخی از منابع متأخر مانند یان ریپکا در تاریخ ادبیات خود، آن را از کاتبی دانسته اند. از این مثنوی نسخ خطی متعددی در کتابخانه های دنیا مانند پاکستان، انگلستان، مصر، تفلیس و ایران وجود دارد. دو، نسخه از آنها به شماره های ۲۶۱۶ و ۲۶۱۷ در کتابخانه مجلس شورا موجود است که یکی متعلق به مرحوم ملک الشعرای بهار بوده و آن مرحوم ضمن یادداشتی در حاشیه، منظومه را از فردی به نام «امین الدین محمد» که همین سبزواری مشارالیه است، دانسته است.

اما با وجود چنین یادداشتی، فهرست نویس نسخ خطی مجلس در ذیل آن مثنوی، آن را از کاتبی ترشیزی نیشابوری دانسته است. حتی اگر به سنّت فهرست نویسان، ابیات پایانی این مثنوی را مرور می کرد، می توانست به خطای خود پی ببرد:

اشـارت کـرد شاهنشاه ایـام	که آوردنـد پیش شـاه بهـرام
زحال مرگ ایشانم خبر نیست	حکایت را نه پایان و نه سرنیست
بکـردم نام، در دفتر مجـــدّد	امین دیـن لقب، نامم محمّـــد

و جالب این که هیچ جایی از این حدود دو هزار و پانصد بیت، اشاره ای به نام کاتبی ترشیزی نیست. نویسندهٔ کتاب «منظومه های فارسی» نیز به این نتیجه رسیده که «دلیل قاطعی مبنی بر انتساب آن، به کاتبی وجود ندارد.»دکتر محمدعلی خزانه دار لو ذیلی نام شاعری به نام امین می نویسد که سراینده از مردم سبزوار در فارس بوده و نسخه های متعددی از این منظومه با تخلّص «امین»، در کتابخانه های گنج بخش پاکستان و موزه بریتانیا و قاهره و تفلیس وجود دارد. متأسفانه از این «امین الدین محمد سبزواری»، چیزی بیش از این در دست نیست. تنها چیزی که از او می دانیم همین است و بس، سرایندهٔ مثنوی بهرام و گلندام و مدّاح شمس الدین محمّد بوده است.

در دوره تیموری، سرودن مثنوی، رواج کامل یافته بود. قاسم انوار در «انیس العارفین»، فتاحی نیشابوری در «شبستان خیال» و «دستور عشّاق»، کاتبی نیشابوری در مثنوی هایی مانند «ذوبحرین»، «حسن و عشق» و «ناظر و منظور» و عارفی هراتی در«گوی و چوگان» از مثنوی های امیرخسرو و نظامی و دیگران تقلید کردند. هاتفی خرجردی ـ خواهر زاده جامی ـ نیز در مثنوی «شاه و گدا» همین طریق را پیمود. «نوع مهم مثنوی در این دوره ـ چنان که از اسامی مثنوی هایی که ذکر شد ـ هم برمی آید، مثنوی حکایتی است. در مثنوی هایی هم که موضوع آنها معانی دیگری از قبیل عرفان و پند و حکمت است، غالباً گوینده به قصه و داستان توسّل می جوید».[۸]

به هر حال، در تمام این نوع آثار، هیچ برتری و برسری نسبت به آثار مورد تتّبع و تقلید متعلّق به ادوار قبل دیده نمی شود و بررسی علل آن، منوط به شناسایی آسیب شناخت جدّی ژرف ساخت های فرهنگی و ادبی، در اثر حملات مغول و تیمور است.

«بهرام و گلندام» نیز یکی از همین آثار است؛ منظومه عاشقانه ای نزدیک به ۲۵۰۰ بیت بر وزن خسروشیرین، اما به شدت تحت تأثیر داستان هفت پیکر نظامی. این داستان، وصف بهرام فرزند پادشاه روم است و توصیف دلدادگی او به گل اندام ـ دختر خاقان چین. بهرام پس از تعلیم گرفتن و ورزیدگی به طلب گلندام می رود و در راه از موانعی مانند تسخیر جنیان و جنگ و کشتن بهزاد ـ پسر نوشاد بلغاری ـ و نجات جهان افروز پری زاد

از چاه افرغ دیو و مانند آن می گذرد و سرانجام از گلندام خواستگاری می کند و پس از ازدواج با او به روم برمی گردد و به جای پدر می نشیند.

با وجود چنین بافت داستانی تغزلی، این مثنوی از شور شاعرانه تقریباً عاری است و فاقد هیجانات مثنوی های عاشقانه است. زبان این مثنوی نیز یکدست نیست و آمیزه ای از مختصات سبکی قدیم و جدید است. داستان نیز به نظر می رسد از مقوله داستان های فولکلریک و عوام پسند باشد. اشتباهی که شاعر در سرودن این مثنوی کرده است این است که با وجود انتخاب داستانی عاشقانه، رویکرد هنری و زبانی او، عموماً حماسی و تحت تأثیر شاهنامه است. مثلا کمترین صنایع در آن مشهود است و تنها تشبیه ـ آن هم از نوع مفصّل آن ـ به چشم می خورد:

سپاهی هم چو اختر، شد چو خورشید ولی رخشنده همچون جام جمشید

از لحاظ سبکی نیز مانند برخی از مثنوی های متقدّم، در موارد متعددی در بین مثنوی، غزل آورده است. قدیمی ترین این نوع را در منظومه ورقه و گلشاه عیوقی، مربوط به حدود پانصد سال قبل از بهرام و گلندام دیده ایم[۹] . وجود ده نامه و سی نامه نیز از موارد ساختاری آن است که بین عاشق و معشوق ردّ و بدل می شود به هر جهت، این مثنوی به دلیل ضعف هایی که بعضاً شمرده شد و دلایل مبطل انتساب آن که ذکرش رفت، نمی تواند از کاتبی نیشابوری باشد. آثار کاتبی مجموعاً از نظر صورت و محتوا قابل قیاس با این اثر نیست.[۱۰]

پی نوشت ها

۱- اخوان ثالث، مهدی : نقیضه و نقیضه سازان، به کوشش ولی الله درودیان، انتشارات زمستان، ۱۳۷۴، صص ۷۹-۱۷۸

۲ - صفا، دکتر ذبیح الله : تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، انتشارات فردوس، چ هشتم، ۱۳۶۷، صص ۱۴-۳۱۳

۳- همایی، جلال الدین : تاریخ اصفهان، مجلّد هنر و هنرمندان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۵، ص ۱۰۷

۴- رک: مجالس النفائس : میر علی شیرنوایی، به سعی علی اصغر حکمت، نشر کتابخانه منوچهری، ۱۳۶۳، ص ۳۵۵

۵ - امین ریاحی، دکتر محمد : گلگشت در شعر و اندیشه حافظ، انتشارات علمی، ۱۳۶۸، ص ۳۴۸

۶ - باقر زاده، علی : ده مقاله در شعر و ادب، بنیاد کتاب مشهد، ۱۳۶۵، صص ۹-۵۸

۷- آقابزرگ تهرانی : الذریعه، قسم ثالث من جز تاسع، صص ۹۷-۸۹۶

۸ - بارشاطر، دکتر احسان: شعر فارسی در عهد شاهرخ، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۳، ص ۱۷۶

۹ - صفا، دکتر ذبیح الله، پیشین، صص ۳-۶۰۲

۱۰- از کسانی دیگر نیز که این اشتباه برایشان ایجاد شد، خانم مریم حیدری ـ دانش آموحته مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه اصفهان بود که رساله خود را تحت عنوان تصحیح مثنوی بهرام و گلندام کاتبی نیشابوری گذراند و من داوری این رساله بر عهده داشتم و از رساله او استفاده کردم که جا دارد اینجا از آن یاد کنم. البته نامبرده نیز در جلسه دفاعیه و جمع بندی رساله به نکته این مقاله پی برد و بعداً عبارت «منسوب به» کاتبی را بر روی جلد رساله درج کرد.

تاملی در تحفةالاحرار جامی

دکتر سیدمرتضی میرهاشمی*

چکیده

منظومهٔ تحفةالاحرار یکی از مثنوی‌های هفتگانهٔ جامی معروف به هفت اورنگ است. شاعر این مثنوی را به پیروی از نظامی گنجوی و به عنوان نظیره‌ای بر مخزن‌الاسرار وی به سلک نظم درآورده است. تعداد ابیات آن بالغ بر ۱۷۰۶ بیت است و موضوعات گوناگون فلسفی، دینی، اخلاقی، عرفانی، انتقادی، ستایش و منقبت و جز آن را شامل می‌شود. زبان جامی در تحفةالاحرار، با توجه به اینکه مخاطبان وی بیشتر عامهٔ مردمند تا خواص، زبانی ساده و روان است؛ البته این سادگی بیان با مقصود و هدف شاعر، که موعظه است و تعلیم، بی‌ارتباط نیست. با اینکه جامی از جهات مختلف در این اثر خویش تحت‌تاثیر نظامی است، اما از تاثیر کلام برخی شاعران عارف چون مولاناجلال‌الدین نیز برکنار نمانده است. هرچند خلق آثاری از این دست، که تقلید و مشابه‌سازی آثار پیشینیان است، راه ابتکار و نوآوری را بر شاعران نظیره‌گو می‌بندد، با این‌حال گه‌گاه نشانه‌هایی دال بر گریز جامی از ابتذال ناشی از تقلید و روی‌آوردن به نوآوری، بخصوص در حوزه واژگان و ترکیبات، در تحفةالاحرار او به چشم می‌خورد. با وجود علاقه‌مندی شاعر به نوآوری آنچه که مانع توفیق جدی وی در این امر می‌شود، اسارت به تمام معنای جامی در حصار بلند و مستحکم سنت‌های ادبی چندصدساله است. حصاری که شکستن دیوارهای آن کاری سهل و ممکن نبود. در مجموع این اثر وی رامی‌توان بیشتربیان منظوم مواعظ شاعردانست تا یک اثر شعری صرف و به نظرمی‌رسد آنچه مقصود وی از پدیدآوردن این اثر بوده، تحقق یافته است .

واژه‌های کلیدی : جامی، تحفةالاحرار، موضوع، عناصر، زبان .

مقدمه

منظومهٔ تحفةالاحرار سرودهٔ نورالدین عبدالرحمان جامی (۸۱۷ – ۸۹۸ هـ .ق) از جملهٔ مثنوی‌های تعلیمی و اخلاقی در ادب فارسی است. جامی که بی‌تردید از چهره‌های برجستهٔ علمی، ادبی و عرفانی در قرن نهم هجری است، پس از تحصیل علوم متداول عصر خویش به تصوف و عرفان روی‌آورد و در حلقهٔ ارشاد سعدالدین کاشغری از مشایخ بزرگ طریقت نقشبندیه[1] درآمد و پس از مرگ وی جزو مریدان عبیدالله احرار، از دیگر مشایخ این سلسله، شد. جامی علاوه بر برخورداری از مقام و منزلت والای دینی و عرفانی و علمی که همه را از سلطان و وزیر و اهل علم و فضل گرفته تا عامهٔ مردم، به تعظیم و تکریم وی برمی‌انگیخت، در شعر و شاعری نیز دست داشت. آوازهٔ او در شاعری تا بدان‌جاست که بعضی از صاحب‌نظران او را بحق آخرین استاد شعر فارسی می‌دانند که پس از بزرگترین شاعران پارسی‌گوی قرن هفتم و هشتم در ایران ظهور کرده است.[2] البته این نظر هم دربارهٔ

*استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت‌معلم.

جامی مطرح است که : آنچه نام او را در شاعری بلندآوازه کرد شهرت و جاه او بود و شعر او از هیجان و شوری که در سخن شاعران واقعی هست، خالی است .[۳]

از جامی آثاری چند به صورت نظم و نثر در دست است همچون : دیوان‌های سه‌گانهٔ او موسوم به فاتحةالشباب، واسطةالعقد و خاتمةالحیات و نیز هفت مثنوی که به هفت اورنگ مشهور است.[۴] از جملهٔ آثار منثور او می‌توان به نفحات‌الانس، نقدالنصوص، بهارستان، لوایح، اشعةاللمعات و جز آن اشاره کرد که هرکدام در جای خود درخورتوجه و مطالعه است .

مثنوی تحفةالاحرار یکی از مثنوی‌های هفت‌گانه جامی است که از نظر حجم مثنوی نسبتاً کوچکی است و تعداد ابیات آن از ۱۷۰۶ بیت تجاوز نمی کند. شاعر این منظومه را به پیروی از نظامی گنجوی و به عنوان نظیره‌ای بر مخزن‌الاسرار وی با همان اسلوب و ساختار و در همان وزن سروده است .[۵]

تحفةالاحرار با ابیاتی تحت‌عنوان « فتح باب سخن به بسم‌الله » و حمد و ستایش پروردگار آغاز می‌شود. عناوین بخش‌های بعدی این مثنوی به ترتیب عبارتند از : مناجات، نعت پیامبر (ص)، منقبت خواجه بهاءالدین محمد بخاری معروف به نقشبند، بیان فضایل عبیدالله احرار، فضیلت سخن، برتری سخن منظوم، در تنبیه سخنوران، حقیقت دل، صحبت با پیر روشن‌ضمیر و رسیدن به مرحلهٔ حق‌الیقین. بخش بعدی این منظومه به بیست مقالت اختصاص‌یافته، هریک در موضوعی خاص و همراه با حکایتی. اگر به این مثنوی صرف‌نظر از عناوین هر بخش، که جز در چند مورد در بیشتر موارد با مخزن‌الاسرار نظامی اختلاف دارد،[۶] نظری بیندازیم با موضوعات گوناگون فلسفی، ستایش و منقبت، دینی، اخلاقی، عرفانی، انتقادی و وصف روبه‌رو می‌شویم که موضوعات مشترک در هر دو منظومه است .[۷]

در این مقاله برآنیم تا در دو بخش جداگانه به بررسی **تحفةالاحرار** به لحاظ موضوع و زبان بپردازیم .

الف - تحفةالاحرار از نظر موضوع :

۱- موضوعات فلسفی : مراد از موضوعات فلسفی مقوله‌هایی است دربارهٔ خدا، هستی و انسان. اگرچه در شعر غالب شاعران پارسی‌گو کمابیش این‌گونه مضامین مطرح است، اما جایگاه اصلی آن را باید آن دسته از آثاری دانست که رنگ تعلیمی و عرفانی دارند. تحفةالاحرار جامی نیز چنانکه می‌دانیم در ردیف این قبیل آثار ادبی جای می‌گیرد و از این‌رو مجال پرداختن شاعر را به موضوعاتی از این دست فراهم می‌آورد .

۱-۱- خدا و صفات او : سؤال دربارهٔ آفریدگار جهان شاید از قدیم‌ترین پرسش‌هایی باشد که همواره ذهن و فکر انسان‌ها را به خود مشغول داشته است. ایجاد مکاتب گوناگون فلسفی و رواج بحث‌های گسترده و دامنه‌دار را در طی تاریخ می‌توان تلاشی بر یافتن پاسخ‌هایی مناسب در این زمینه دانست .

جامی که بشدت تحت‌تأثیر اندیشهٔ ابن عربی است با تکیه بر اندیشهٔ « وحدت وجود » در قالب یک دسته تصویرهای شاعرانه از خداوند به « نور بسیط بی‌غبار » و « بحر محیط بی‌کنار » تعبیر می‌کند که صدهزارگوهر (موجودات مختلف) را با امواج خود، که همان تجلی اوست، به عرصهٔ ظهور درآورده است :

نور بسیطی و غباریت نه — بحر محیطی و کناریت نه
نیست کناریت ولی صدهزار — گوهرت از موج فتد برکنار ...

(هفت اورنگ، ۳۷۳)

در جایی دیگر با اشاره به وحدانیت خداوند و اینکه تعدد از شئون صفات است، با تعبیر « روی یکی آینه‌ها بی‌شمار » به طرح این موضوع می‌پردازد :

هستی واجب یکی آمد به ذات　　هست تعدد ز شئون صفات
بحر یکی موج هزاران هزار　　روی یکی آینه‌ها بی‌شمار

(هفت اورنگ، ۳۹۲)

فضای خاص سخن در مناجات‌ها فرصت پرداختن به صفات الهی را برای شاعر پیش می‌آورد. مقولهٔ صفات خداوند و چگونگی آن از مهمترین مباحثی است که از گذشته‌های دور میان حکما و فلاسفه و متکلمان و عرفا مطرح بوده است.[8] در بحث پیرامون صفات خداوند جماعتی که بیش از هرکس دیگر موردانتقاد و انکار جامی قرار می‌گیرند قائلان به تشبیه و تنزیهند که ازنظر شاعر روی به ناکجاآباد دارند و نتیجهٔ تلاششان چیزی نیست جز بی‌حاصلی[9] :

چشم مشبه ز جمال تو کور　　عقل منزه ز کمال تو دور
ناقهٔ تنزیه چو تنها فتاد　　پای ز معموره به صحرا نهاد
حادی تشبیه چو محمل براند　　رفت ز معموره و در گل بماند

(هفت اورنگ، ۳۷۳)

هرچند سخن جامی در بیان صفات الهی از لحنی ساده و عامه‌پسند برخوردار است، اما در عین‌حال کوشش او را در استفاده از بعضی تعابیر شاعرانه جهت پررونق‌ترساختن سخن خود نمی‌توان نادیده گرفت .

۱-۲- جهان هستی و کیفیت آن : دیدگاه جامی دربارهٔ جهان هستی، اعم از عالم مجردات و عالم ماده همان دیدگاه حکمای پیشین است. از این منظر آنچه در عالم آفرینش تقدم دارد عالم ارواح است که « آن را عالم غیب و عالم امر و عالم علوی و عالم ملکوت گویند و آن عبارت است از عالمی که اشارت حسی بدان راه نیابد »[10]. شاعر از عالم مجردات و عالم ماده که شامل نه فلک و جماد و نبات و حیوان و انسان است و جملگی پس از عالم ارواح پدیدآمده، به سه سطرتعبیر می‌کند و آنگاه به بیان ویژگی‌های هریک از این عوالم می‌پردازد[11] :

سطر نخست از ورق این سواد　　قدس‌نژادان تجرد نهاد
سطر دوم نه فلک لاجورد　　گرد یکی نقطه چو پرگار کرد
سطر سوم نیست بجز چارحرف　　درج به هر چاررموز شگرف

(هفت اورنگ، ۳۷۰)

سخن جامی در برشمردن هریک از این عوالم سه‌گانه به دور از هرگونه گفتارهای پیچیده و فنی فلسفی، غالباً در قالب یک دسته تعابیر ادبی بیان می‌شود. این نوع از سخن حاکی از آن است که مقصود شاعر از طرح این قبیل موضوعات ورود به مباحث جهان‌شناختی نیست بلکه تنها در پیروی ازیک سنت ادبی خودراملزم به بیان سخنانی از این‌دست می‌داند .

۱-۳- انسان و جایگاه او : انسان و پایگاه و موقعیت او در این عالم از دیگر مقوله‌هایی است که در تحفةالاحرار مجال طرح یافته است. شاعر در دو جا به این موضوع می‌پردازد : یکی وقتی که به ایجاد عوالم گوناگون اشاره می‌کند و آدمی را خاتمهٔ سلسلهٔ آفرینش می‌خواند (هفت اورنگ، ص ۳۷۱) و دیگر در مقالت دوم که به آفرینش آدم اختصاص دارد. شاعر در این بخش با تأسی از قرآن کریم داستان آفرینش آدم را مطرح می‌کند. او، به انسان به عنوان هدف غایی آفرینش می‌نگرد که هرچند به لحاظ حضور در این عالم از دیگر موجودات متاخر است، از جهت مقام و جایگاهی که دارد از همه پیش است :

اول فکر آخر کار آمده　　فکر کن کارگذار آمده

(هفت اورنگ، ص ۳۷۱)

سخنان جامی در مقالت دوم تحفةالاحرار که به آفرینش انسان تخصیص‌یافته، اگرچه بازسازی مقالت اول مخزن‌الاسرار نظامی است، اما تفاوتی آشکار در آن دیده می‌شود و آن اینکه جامی برخلاف نظامی که غالباً با تعابیر ادبی و شاعرانه داستان آفرینش آدم را مطرح کرده، وی به استفاده از تعابیر عرفانی رغبت بیشتری نشان می‌دهد. از نگاه او انسان مظهر جمعیت اسماست که خداوند دلش را مخزن اسرار و رخش را مطلع انوار خویش ساخته و استعداد و شایستگی شناخت خود را بدو بخشیده است :

بود جهان یک به یک آیینه‌ها	بلکه سراسر همه گنجینه‌ها
لیک نشانی ز مسما نداشت	مظهر جمعیت اسما نداشت
شاه ازل خواست چنان مظهری	چید ز دریای قدم گوهری
ساخت دلش مخزن اسرار خویش	کرد رخش مطلع انوار خویش

(هفت اورنگ، ص ۳۹۷)

۲- ستایش و منقبت : یکی دیگر از موضوعات مطرح و قابل‌توجه در تحفةالاحرار جامی، ستایش و منقبت است. این ستایش‌ها یا شامل نعت پیامبر (ص) می‌شود و یا بیان فضایل بهاءالدین محمد نقشبند - که سلسلهٔ نقشبندیه بدو منسوب است - وعبیدالله احرار ازمشایخ سلسلهٔ نقشبندیه که شاعرپس ازسعدالدین کاشغری درجرگهٔ مریدان او قرارگرفت .

جامی پنج‌بار به طورجداگانه به نعت پیامبر (ص) پرداخته است. بیان جایگاه پیامبر (ص) و تقدم او بر همهٔ موجودات، با استناد به حدیث « اوّلُ ما خَلَقَ الله العقل » و یا « اول ما خَلَقَ الله نوری »[۱۲]، موضوع معراج آن حضرت، معجزات گوناگون رسول‌اکرم (ص)، شکوه و شکایت از اوضاع و احوال روزگار در خطاب به آن حضرت و سرانجام درخواست‌های شاعر از روح بلند پیامبر (ص) غالب موضوعات مطرح در این نعت‌های پنج‌گانه است. در این بخش همه‌جا لحن سخن‌سرای گنجه طنین‌انداز است. جامی حتی از تعابیر مختلفی که نظامی در نعت‌های خود از آنها استفاده کرده، به طورپراکنده در اشعار خود استفاده می‌کند. حتی شیوهٔ بیان او چه آنجا که شکلی خطابی دارد و چه وقتی که صورتی خبری به خود می‌گیرد، یادآور شیوه نظامی است؛ چنانکه در نمونه می‌بینیم .

جامی :

ای عربی نسبت امی لقب	بندهٔ تو هم عجم و هم عرب
تیغ عرب‌زن که فصاحت توراست	صید عجم کن که ملاحت توراست

(هفت اورنگ، ص ۳۸۱)

نظامی :

ای مدنی برقع مکی نقاب	سایه‌نشین چند بود آفتاب
سوی عجم ران منشین در عرب	زردهٔ روز اینک و شبدیز شب

(مخزن‌الاسرار، ۲۵)

جامی، که خروج از جادهٔ سنت برای وی دشوار بلکه ناممکن به نظر می‌رسد و از طرفی هم بی‌میل به تنوع‌جویی در سخن نیست، می‌کوشد تا با پرداختن به بعضی مقوله‌ها چون معجزات پیامبر (ص) که نظامی کمتر بدان نظر داشته، این خواستهٔ خویش را محقق سازد .[۱۳]

در ستایش از مقام و منزلت خواجه بهاءالدین محمدبن‌محمدبخاری از اکابر عرفا و صوفیان قرن هشتم و مؤسس طریقت نقشبندیه و نیز در بیان فضایل ناصرالدین خواجه عبیدالله بن محمودبن شهاب‌الدین چاچی معروف به خواجهٔ احرار از مشایخ این طریقت، سخن جامی متأثر از عشق و محبت مرید و مرادی است. از این‌رو از تعابیری

که بتواند در نمایاندن صفات والای آنها از بار معنایی بیشتری برخوردار باشد، استفاده می‌کند. چنانکه مثلاً بهاءالدین را گوهر پاک می‌داند که تاجبها را بر سر دین نهاده و قفل هوا را از در دین گشاده و سرّ فنا را کسی چون او بیان نکرده است :

خواجهٔ بسته ز سر بندگی	در صف صفوت کمر بندگی
تاجبها بر سر دین او نهاد	قفل هوا از در دین او گشاد
قطب یقین نقطهٔ توحید او	خلعت دین خرقهٔ تجرید او
سر فنا را کس از او به نگفت	درّ بقا را کس ازاو به نسفت[14] ...

(هفت اورنگ، ص ۳۸۳)

۳- موضوعات دینی : اختصاص چهار مقالت از مقالت‌های بیستگانهٔ تحفةالاحرار به نماز، روزه، زکات و حج مجال پرداختن به مقوله‌های دینی را تا اندازه‌ای برای شاعر فراهم آورده است. سخن جامی در این بخش بیشتر معطوف است به بیان نقش و اهمیت این عبادات در سعادت انسان و نکوهش اهل غفلت و تحذیر آنان. لحن جامی در ادای این قبیل موضوعات غالباً برخوردار از لحن خاص واعظان و خطیبانی است که در مقام نصیحت مخاطبان خود، آنان را به شناخت اهمیت این قبیل عبادات ترغیب می‌کنند و نتایج زیانبار ترک آن را یادآور می‌شوند. بنابراین بدیهی است که در این‌گونه موارد نمی‌توان از شاعر انتظار خیال‌پروری و تصویرسازی‌های شاعرانه را داشت. تنها در مقولهٔ مربوط به حج، وقتی که به طرح نمادین دسته‌ای از اعمال می‌پردازد، سخن او از حد کلام عادی کمی فراتر می‌رود و از تعابیر ادبی در ادای مطلب استفاده می‌کند.[15]

مضامین اخلاقی - طرح موضوعات اخلاقی و تأکید بر پایبندی به آنها چیزی نیست که در سخن جامی تازگی داشته باشد. غالب متون نظم و نثر فارسی پیش از جامی بخصوص آنهایی که جنبهٔ عرفانی یا تعلیمی داشته، آکنده است از این‌گونه موضوعات. جامی هم که در این اثر خود بیشتر در نقش یک واعظ نصیحت‌گر عمل می‌کند نمی‌تواند از توجه به این قبیل موضوعات غفلت ورزد. مقوله‌هایی چون : وفای به عهد (ص ۳۹۸)، پرهیز ازآلودگی‌هاوترک تعلقات (ص ۳۹۸)، ترغیب به دینداری (ص ۳۹۹)، ترغیب به برپاداشتن نماز (ص ۴۰۲)، پرهیز از ریا (ص ۴۰۵)، تشویق به انفاق‌کردن (ص ۴۰۷)، پرهیز از خندهٔ بی‌جا (ص ۴۰۲)، پرهیز از مصاحبت با فرومایگان (ص ۴۱۱)، عبرت‌گرفتن از گذشتگان (ص ۴۱۲)، دوری‌جستن از زیادگویی و دعوی بیهوده (ص ۴۱۴)، تشویق به دادگری (ص ۴۲۳)، ترغیب به فراگیری علم و دانش (ص ۴۴۱) و جز آن از جمله موضوعات اخلاقی در تحفةالاحرار است .

موضوعات عرفانی - از میان مباحث عرفانی مطرح در تحفةالاحرار دو مقولهٔ « دل و حقیقت آن » و « جایگاه و نقش پیرطریقت در تربیت سالکان » بیشتر از دیگر موضوعات توجه جامی را به خود جلب کرده است .

سخن جامی دربارهٔ دل سخن تازه‌ای نیست. او نیز چون عارفان پیش از خود دل را حقیقت وجود آدمی می‌داند که هر آنچه در آفاق است، چه کوچک و چه بزرگ، در آن نهفته است و عالم با همهٔ بزرگی در برابر آن بس حقیر و خرد می‌نماید. البته او هم میان دل حقیقی و دل مادی تفاوت قائل است و این تفاوت را در بیتی که یادآور سخن نظامی در مخزن‌الاسرار است،[16] این‌گونه بیان می‌کند :

دل اگر این مهره بود کز گل است	فرق بدین مهره ز خر مشکل است

(هفت اورنگ، ص ۳۸۸

با این‌حال وی برخلاف کسانی همچون امام محمدغزالی که برای دل مادی صنوبری هیچ‌گونه قدری قائل نیستند،[۱۷] بر این عقیده است که : دل مادی محل ظهور اسرار و مطرح انوار دل حقیقی است. از این‌رو جایگاه و نقش آن را نمی‌توان نادیده انگاشت :

این‌که پس پردهٔ تن پردگی است | دستخوش زندگی و مردگی است
مظهر اسرار دل آمد نه دل | مطرح انوار دل آمد نه دل

(هفت اورنگ، ۳۸۹)

مقام و منزلت پیرطریقت و نقش مؤثر او در هدایت سالکان طریق به اندازه‌ای از اهمیت برخوردار بوده که در کتب صوفیه همواره مبحثی را بدان اختصاص داده‌اند. همچنین صدها مضمون از این‌دست در شعر شاعران بیانگر اهمیت این موضوع است.[۱۸] جامی که خود سال‌ها طریق طریقت را پیموده و زانوی ارادت در محضر مشایخ عصر خویش بر زمین زده، در طی ابیاتی با استفاده از بعضی تعابیر شاعرانه به بیان مقام والای پیرطریقت می‌پردازد. اشاره به جایگاه پیرطریقت در این عالم و نقشی که وی در هدایت نفوس دارد و نیزهمت‌بلند و مؤثر او در حرکت‌بخشیدن به طالبان کمال چیزی است که در سخن جامی بر آن تأکید شده است :

پیر که باشد شه کون و مکان | خواجهٔ دادوسند کن فکان
تخت نشانی ز سرافکندگی | تاج سرش خاک در بندگی
تن شده چون موی ز بیم و امید | مو شده از ظلمت هستی سفید
زندگی دل چو مسیح از دمش | سبزی جان چون خضر از مقدمش
طلعت او نور سعادت فشان | خلقت او دامن دولت‌کشان
سینهٔ پاکیزه‌اش از کبر و کین | حقهٔ پرگوهر حق‌الیقین
صحبتش اکسیر مس هر وجود | همتش ایثارگر بحر جود

(هفت اورنگ، ص ۳۸۹)

به اعتقاد جامی کمال سالک در پرتو نظر پیر و مشاهدهٔ جمال او و پیروی بی چون و چرا از وی حاصل می‌شود. شاعر این مطلب را در صحبت دوم و سوم تحفةالاحرار که از سیر و سلوک خود یادکرده، این‌گونه بیان می‌کند :

پردهٔ دوری چو شد از پیش دور | دیدمش آن موج‌زنان بحر نور
از لمعات رخ و نور جبین | چشم مرا ساخت چو دل تیزبین
شد مدد نور بصر نور دل | گشت بصیرت به بصر متصل

(هفت اورنگ، ص ۳۹۲)

این قبیل موضوعات در شعر جامی هرچند یادآور مضامینی از این نوع در گذشته است، اما روی‌هم‌رفته می‌تواند ازطرفی بیانگرنیازعصرشاعر به طرح تازهٔ این‌گونه مقولات باشد و از طرف دیگر گونه‌ای حق‌شناسی و سپاس‌داری از مرشدان خویش که به طورقطع شاعر خود را در عرصهٔ عرفان مدیون آنان احساس می‌کرده است .

مضامین انتقادی – انتقاد از اوضاع واحوال اجتماعی و برشمردن بعضی نابسامانی‌های شایع عصر تا اندازه‌ای در تحفةالاحرار مجال طرح و انعکاس یافته است. به نظرمی‌رسد جامی در این منظومه همچنانکه از جهات مختلف به مخزن‌الاسرار نظامی نظرداشته در پرداختن به این‌گونه موضوعات و انتقادها نیز از یک‌سو خواسته تا همچون شاعر پرتوان گنجه عمل کند و از دیگرسو در مقام یک واعظ نصیحت‌گر خود را ملزم به طرح و بیان این قبیل ضعف‌های اجتماعی می‌دانسته تا در عین‌حال که تصویری واقعی از جامعه عصر خود را عرضه می‌کند موجب نوعی بیداری و آگاهی و در نتیجه مصونیت اجتماعی نیز گردد .

بیشترین انتقادهای جامی در این منظومه متوجه صوفیان ریاکار، مفتیان کج‌رو، واعظان بی‌عمل و همچنین برخی مفاسد اجتماعی است که آثار شوم آن غالباً دامن‌گیر کودکان بوده است. شاعر در مقالت یازدهم تحفةالاحرار خطاب به صوفیان دروغین می‌گوید :

قالب تو رومی و دل زنگی است	رو که نه این شیوهٔ یک رنگی است
خرقهٔ صدپاره که داری به دوش	بر سر صد عیب بود پرده‌پوش
رشتهٔ تسبیح تو دام ریاست	مهرهٔ آن دانهٔ دام هواست

(هفت اورنگ، ص ۴۱۸)

و در مقالت بیستم خطاب به فرزند خویش می‌گوید :

تا نشده برقع روی تو موی	پامنه از خانه به بازار و کوی
هیچگه از صحبت هم‌خانگان	رخت مکش بر در بیگانگان
پهلوی هر سفله مشو جانشین	از همه یکتا شو و یکتانشین

(هفت اورنگ، ص ۴۴۰)

روی هم‌رفته ورود شاعر به عرصهٔ انتقادهای اجتماعی را باید حاکی از دل‌نگرانی‌های وی تلقی کرد که البته از شخصیتی چون جامی اظهار این‌گونه دل‌نگرانی‌ها امری طبیعی است .

وصف – در تحفةالاحرار، علی‌رغم تعلیمی‌بودن آن‌که مجال وصف‌های رنگین را از شاعر می‌گیرد، کمابیش به بعضی وصف‌های کوتاه برمی‌خوریم. آنچه در این وصف‌ها قبل از هرچیز دیگر جلب‌نظر می‌کند توجه خاص جامی به بازسازی وصف‌های مخزن‌الاسرار نظامی است، هرچند که وی می‌کوشد تا با استفاده از تعابیری تازه رنگی دیگر به سخن خود ببخشد. از جملهٔ این وصف‌ها وصف باغی است خیالی در قسمت « صحبت دوم با پیر » که دقیقاً از وصف باغ خیالی نظامی در مخزن‌الاسرار الگوبرداری شده است :

باد سحرخیز گل‌افشان رسید	رخت سلوکم به گلستان کشید
جلوه‌گهی یافتم آراسته	سو به سویش جلوه‌گران خاسته
بلکه یکی صومعه و بسته صف	اهل صفاگرد وی از هر طرف
سبز مصلا ز گیا ساخته	گرد به گرد چمن انداخته
سبزلباسان به خشوع تمام	کرده به بالای مصلا قیام
گل که به تجرید بود رهنمون	نقد خود آورده ز خرقه برون
کرده بنفشه چو مراقب نشست	با قد خم داده سرافکنده پست ...

(هفت اورنگ، ۳۹۱ - ۳۹۳)

در جایی از تحفةالاحرار تحت‌عنوان « صحبت سوم با پیر حقیقت‌بین » شاعر این فرصت را پیدا می‌کند که در ابیاتی چند هم به توصیف طلوع خورشید بپردازد و هم بیابان و صحرا. این وصف کوتاه که در حقیقت به منزلهٔ مقدمه‌ای است برای ورود به موضوع اصلی، که همان مصاحبت با پیر است، دقیقاً یادآور وصف‌هایی از این نوع در مخزن‌الاسرار است. اگرچه جامی این وصف را چون نظامی در سطحی گسترده نیاورده اما همچون وی در استفاده از صورت خیالی تشخیص توجهی خاص نشان می‌دهد. در هر صورت برای خواننده‌ای که با مخزن‌الاسرار مأنوس است، سخن جامی را در اینجا یادآور آن بخش از سخن نظامی می‌داند، هرچند که میان این دو سخن تفاوت بسیار است .

چاشت که خورشید علم برفراشت	ظلمت سایه به زمین کم گذاشت
هر علم از سایه فزاید پناه	جز علم خور که بود سایه‌گاه

خنجر زرین چو کشید از شکوه — سایه شد از دشت گریزان به کوه ...
من به چنین روز ز ادبار خویش — تیره چو سایه پس ادبار خویش
پای نهادم به تماشا و گشت — رخت کشیدم سوی صحرا و دشت
بادیهٔ پهن چو صحن امل — دور چو از دیدهٔ غافل اجل
بس که سر افراخته زو گردباد — خیمهٔ گردون‌شده ذات‌العماد
صد گله گورش ز یمین و یسار — صد رمه آهوش به هر مرغزار ...

(هفت اورنگ، ۳۹۳ - ۳۹۴)

وصف سخن و بیان جایگاه بلند آن و همچنین اشاره به برتری شعر در برابر نثر، که باید آن را بازسازی همین موضوع در مخزن‌الاسرار دانست، شاعر را به ایجاد برخی تصاویر شعری برانگیخته است. گفتنی است در سخن جامی نیز غالباً بر همان مضامینی که نظامی بیان کرده تاکید شده است :

پیشترین نفخهٔ باغ سخن — هست نسیم چمن‌آرای کن
صبحدم آن نفخه چو برخاستست — خشک و تر این چمن‌آراستست
زان نفس اول قلم سر زده — سر ز نیستان عدم بر زده
گرچه قلم داد سخن داده است — بی‌سخن او هم ز سخن زاده است
هست سخن پرده‌کش رازها — زنده کن مردهٔ آوازها ...

(هفت اورنگ، ۳۸۴ - ۳۸۵)

توصیف عشق از دیگر مقوله‌های موردتوجه جامی در تحفهٔالاحرار است. تخصیص مقالتی از مقالت‌های بیستگانهٔ این مثنوی به موضوع عشق بیانگر میزان اهمیت آن از نظر شاعر است. در نگاه جامی اساس و بنیاد هستی بر عشق نهاده‌شده است، عشق مایهٔ کام دو جهان و محرک فلک است و در حقیقت زندگی و مرگ بدان وابسته است. این سخنان یادآور سخنان نظامی در خسرو و شیرین است.[۱۹] جامی نیز چون نظامی دل بی‌بهره از سوزعشق را دل‌فسرده می‌داند و ترک دویی و دوبینی و به یک معشوق اندیشیدن را از صفات عاشق راستین می‌خواند و روی‌هم‌رفته عشق را آن‌گونه که در میان عارفان مطرح است، وصف می‌کند :

رونق ایام جوانی است عشق — مایهٔ کام دو جهانی است عشق
میل تحرک به فلک عشق داد — ذوق تجرد به ملک عشق داد
رابطهٔ جان و تن ما از اوست — مردن ما زیستن ما ازوست
تا نشود عشق به دل‌پردگی — گرمی دل نیست جز افسردگی
رو به یکی آر که فرخندگی است — ترک دویی کن که پراکندگی است
شرط طلب ترک دویی‌کردن است — روی ارادت به یک آوردن است

(هفت اورنگ، ۴۳۳ - ۴۳۶)

وصف پیری در مقالت پانزدهم تحفهٔالاحرار از دیگر وصف‌های این منظومهٔ تعلیمی است : جامی در این وصف، که یادآور وصف پیری در مقالت پنجم مخزن‌الاسرار نظامی است، بیشتر در پی آن است که مخاطبان خویش را برانگیزد تا با درک جایگاه خویش از اینکه پیرانه‌سر کار جوانان کنند، بپرهیزند. اگرچه جامی می‌کوشد تا با تغییر تعابیری که نظامی از آنها بهره برده لحن سخن خود را دیگرگونه سازد، اما استفاده او از برخی عناصر رایج در سخنان نظامی مانع از این امر می‌شود؛ همچون استفاده از لفظ کافور هم به لحاظ رنگ سفید آن و هم از آن نظر که خاصیت آن ایجاد رخوت و سستی است، برای توصیف حال پیران :

ای تنت از شمع گدازنده‌تر / شعله‌زنان آتش شیبت ز سر
چرخ که بر فرق تو کافور ریخت / بر تو هم از شعر تو کافور بیخت
پشت تو مانند کمان گشته کوز / خشک‌شده پوست بر آن همچو توز ...
پیر شدی شیوهٔ پیرانه‌گیر / شیوهٔ پیرانه خوش آید ز پیر
دست ز فتراک جوانان بدار / عشق و جوانی به جوانان گذار
چون تو ازاین پیری خویشی ملول / کی کندت طبع جوانان قبول

(هفت اورنگ، ۴۲۷ - ۴۲۸)

ب - تحفةالاحرار به لحاظ صورت :

بی‌تردید در بررسی یک اثر شعری توجه به صورت و شکل آن اثر از اهمیت خاصی برخوردار است. در حقیقت این نوع زبان و بیان شاعر است که سبک و شیوهٔ او را نشان می‌دهد و از طریق آن می‌توان به میزان توانایی‌های وی در عرصهٔ شعر و شاعری پی‌برد. وجود صدها مضمون مشترک در آثار ادبی که علی‌رغم اشتراکشان از زبان و بیانی متفاوت بهره دارند، بیانگر اهمیت خاص عناصر زبانی، بلاغی و موسیقایی در یک اثر تواندبود که به‌طورقطع باید موردتوجه قرارگیرد .

عناصر زبانی - زبان جامی در تحفةالاحرار زبانی ساده و روان است. این روانی سخن شاعر بی‌تردید هم به نوع اثر مربوط می‌شود و هم به مخاطبان او. شاعر که بیشتر به عنوان یک واعظ و عالم دینی سخن می‌گوید بدیهی است که در مقام تعلیم از بیانی ساده بهره‌جوید و چون مخاطبان او عامهٔ مردمند، این امر نیز خود از عوامل ساده‌گویی وی تلقی می‌شود. در هرحال الزام شاعر به ساده‌گویی او را به استفاده از الفاظ و تعابیر زبان محاوره سوق می‌دهد. وجود دسته‌ای از این قبیل واژگان و تعبیرات دلیلی است بر این مدعا. به عنوان نمونه می‌توان به تعابیر « گل‌زدن در » و « دکانچهٔ دوران » در ابیات زیر استناد کرد :

قافیه‌سنجان که در دل زنند / در به رخ تیره‌دلان گل زنند
باش به دکانچهٔ دوران بهوش / جنس گران را مشو ارزان‌فروش

(هفت اورنگ، ۳۸۷ و ۴۳۷)

جامی علی‌رغم بهره‌گیری از واژگان و ترکیبات سادهٔ زبان عامه از جستجو جهت ساختن ترکیبات تازه بازنمی‌ایستد. شکل و آهنگ بسیاری از ترکیبات مخزن‌الاسرار نظامی در موارد مختلف بر این ترکیبات ظاهراً تازهٔ جامی سایه‌افکنده است که این موضوع نشانگر انس بیش از حد جامی با مخزن‌الاسرار است. از جملهٔ این ترکیبات می‌توان به : « دیر بقا پرده »، « صفحهٔ خضرا » و « دایرهٔ تیزرو » اشاره کرد که هر سه کنایه از فلک یا آسمان است. (هفت اورنگ، ص۴۱۶) از نمونه‌های دیگر باید به « شش درهٔ بی‌گشاد » (ص ۴۱۲)، « دایرهٔ قال و قیل » (۴۱۶)، « دامگه قیل و قال » (۴۱۹) و « مزرع مردآزمای » (۴۲۰) اشاره کرد که هرکدام کنایه از دنیاست. و یا « کشور نورانیان » که کنایه از عالم معناست . (۳۷۸)

وجود دسته‌ای از ترکیب‌ها که از نوع ترکیب‌های تشبیهی است، نیز در سخن جامی جلب‌نظر می‌کنند. بخصوص آنهایی که از عناصر قرآنی بهره دارند همچون : « خلعت اسری »، « سراپردهٔ ثُمَّ اسْتَوی » و « نفس لَودَتَوتُ » (ص ۳۷۸). همچنین « نیل عصی » (۳۹۷)، « کشور اسماءاللهی » (۳۹۸). ازدیگرترکیب‌هامی‌توان به « دلق وفا » (۳۹۸)، « خرقهٔ تجرید » (۳۸۳)، « برق فراق » و « مشعل یاران » (۳۸۱)، « افعی غفلت » (۴۱۲)، « مقراض خواب » (۴۱۶)، « تار طمع » و « پود لاف » (۴۳۷) و « نیل امانی » (۴۱۹) اشاره کرد .

عناصر بلاغی - در یک اثر ادبی نقش و جایگاه انواع صورخیال شاعرانه به اندازه‌ای از اهمیت برخوردار است که نمی‌توان بسادگی از کنار آن گذشت. هریک از این صورت‌های خیالی در جای خود می‌تواند موجب لطف و زیبایی‌سخن شود و به لحاظ هنری بر قوت آن بیفزاید.

از میان گونه‌های مختلف صورخیال در تحفةالاحرار چیزی که بیشتر جلب‌نظر می‌کند تشبیه است و پس از آن باید از تشخیص و کنایه، بخصوص کنایات فعلی، یادکرد. بهره‌گیری جامی از عناصر گوناگون در ساختن تصویرهای شعری مبتنی بر تشبیه موجب تنوع و رنگارنگی آن شده است. این عناصر شامل عناصر مربوط به طبیعت، عناصر دینی، قراردادی، انتزاعی، انسان، حیوان و اشیا می‌شود. نکتهٔ دیگر دربارهٔ تشبیهات این مثنوی محسوس‌بودن آنها به لحاظ طرفین تشبیه است. کوشش شاعر برای هرچه‌ساده‌تر ساختن و در نتیجه قابل‌فهم گرداندن معانی و مضامین تحفةالاحرار برای همگان از یک‌طرف و خالی‌بودن اشعار او از اغراق‌های شاعرانه از طرف‌دیگر موجب گرایش وی به استفاده از این‌گونه تشبیهات گردیده است. بااین‌حال گه‌گاه درشعر اونشانه‌هایی‌ازتشبیهاتی‌که مشبه‌به آنهاعنصری انتزاعی و غیرمادی است، به چشم می‌خورد همچون تشبیه بادیه و صحرای وسیع به «امل و آرزو» و «اجل»:

بادیهٔ پهن چو صحن امل | دور چو از دیدهٔ عاقل اجل

(هفت اورنگ، ۳۹۳)

چند نمونه از تشبیهات تحفةالاحرار:

تشبیه «الف» بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم به درخت میوه‌دار و «ل» به «طرّهٔ حور»:

هر الف از وی شجر میوه‌ناک | میوهٔ آن معرفت ذات پاک

طرّهٔ حور است در او لام‌ها | بهر دل دیده‌وران دام‌ها

(هفت اورنگ، ۳۶۸)

تشبیه عرصهٔ گیتی به باغ، ثریا به شاخ شکوفه و شفق سرخ به لالهٔ حمرا:

عرصهٔ گیتی که بود باغ‌سان | تربیت لطف تو اش باغبان

شاخ شکوفه است ثریا در آن | سرخ شفق لالهٔ حمرا در آن

(هفت اورنگ، ۳۷۲)

تشبیه حرکت براق به جستن تیر از کمان:

رفتن او جستن تیر از کمان | جستن او حجت طی مکان

(هفت اورنگ، ۳۷۸)

تشخیص یا به عبارت دیگر حالات وحرکات انسانی‌بخشیدن به موجودات غیرذی‌روح از دیگر صورخیال شاعرانه در شعر جامی است. وی بخصوص در جاهایی که دست به توصیف می‌زند از این صورت خیالی استفاده می‌کند و بدین‌طریق سخن خود را از آب و رنگ و جلوهٔ بیشتری برخوردار می‌سازد. البته استفاده از تشخیص در تحفةالاحرار به گستردگی تشبیه نیست و آنچه هم که هست بیشتر یادآور حرکت او در جادهٔ سنت‌های ادبی و پایبندبودن به تبعیت هرچه بهتر از الگوی خود یعنی نظامی و مخزن‌الاسرار اوست.

یکی از جاهایی که شخصیت‌بخشیدن به عناصر گوناگون در آن پررنگ‌تر است، وقتی است که شاعر از سیر و سلوک خود سخن می‌گوید و همچون نظامی[۲۰] به توصیف باغی زیبا می‌پردازد که در آن باغ قدم نهاده و زیبایی‌های آن وی را مسحور خود ساخته است. در اینجا گویی هر چیزی از حیات و شعور انسانی بهره دارد و چون انسان می‌اندیشد، می‌خندد، حرکت می‌کند و ... :

گل که به تجرید بود رهنمون　　نقد خود آورده ز خرقه برون
غنچه به تعظیم طریق ادب　　از سخن و خنده فروبسته لب
کرده بنفشه چو مراقب نشست　　با قد خم داده سرافکنده پست
قمری و بلبل زده راه سماع　　مستمعان کرده به وجد استماع
(هفت اورنگ، ص ۳۹۲)

کنایه نیز از جمله صورخیال شاعرانه است که جامی در تحفةالاحرار بارها از آن استفاده کرده است. غالب این کنایات از نوع کنایات فعلی است. بسیاری از این تعابیر کنایی همان‌هایی است که در آثار ادبی پیش از جامی معمول بوده و از جمله در مخزن‌الاسرار به کار رفته است. از میان کنایات رایج در تحفةالاحرار آنچه به آسمان یا فلک و جهان مربوط می‌شود بیشتر از دیگر کنایات است. شایع‌بودن این‌گونه تعابیر کنایی در میان مردم طبعاً از تأثیر هنری آنها کاسته است، اما همان‌طور که بارها اشاره کرده‌ایم جامی در این اثر خویش در پی گریز از هنجارهای طبیعی زبان و سنت نیست بلکه تنها به پدیدآوردن اثری به شیوهٔ گذشتگان و موعظه و تعلیم به زبان نظم می‌اندیشد. نمونه‌هایی از این دست تعابیر کنایی را در بخش گفتگو پیرامون عناصر زبانی همین نوشتار (قسمت ترکیبات) آورده‌ایم، بنابراین شایدنیازی به تکرار مجدد آن نباشد.

عناصر موسیقایی - موسیقی شعر غالباً حاصل وزن و قافیه و انواع آرایه‌های لفظی و معنوی است. این موسیقی که از آن به موسیقی بیرونی، کناری و درونی تعبیر می‌شود[۲۱] در بعضی قالب‌های شعری همچون غزل با زمینهٔ مساعدتری جهت بروز در همهٔ ابعاد خود را دارد. اما در قالب‌هایی چون مثنوی نقش موسیقی درونی چشمگیرتر است .

در تحفةالاحرار، جامی از برخی صنایع لفظی و معنوی بدیع، خواه به صورت طبیعی و خواه به شکل تصنعی، استفاده کرده است. از آن میان صنعت‌هایی چون مراعات‌النظیر، جناس، تضاد و موازنه جلوهٔ بیشتری دارند و در مجموع موسیقی شعر او بیشتر حاصل بهره‌جویی وی از این آرایه‌ها است. البته ناگفته نماند که نوع موضوعات مطرح‌شده در این مثنوی اجازهٔ صنعت‌پردازی‌های گسترده را به شاعر نمی‌دهد و او بیش از آن‌که بخواهد خود را در بند صنعت‌گری‌های تصنعی گرفتار کند به چگونگی القای معانی و مضامین سخنان خود به مخاطبان می‌اندیشد .

در پایان این نوشتار، اگر چه شاید چندان ضرورت هم نداشته باشد، از آنجا که بارها به تاثیرپذیری شاعر از نظامی و احیاناً بعضی شاعران دیگر اشاره کردیم، به نقل چند بیت از ابیاتی که این تاثیرپذیری در آنها بسیار مشهود است می‌پردازیم .

جامی :
بسم الله الرحمن الرحیم　　هست صلای سر خوان کریم/ ص ۳۶۷
نظامی :
بسم الله الرحمن الرحیم　　هست کلید در گنج حکیم/ مخزن، ص ۲

جامی :
روز برآرندهٔ شب‌های تار　　کارگذارندهٔ مردان کار
واهب هر مایه که جودیش هست　　قبلهٔ هر سر که سجودیش هست/ص ۳۶۹

نظامی :

پـــرورش‌آمـــوز درون پـــــــــروران	روز بـــــــــرآرنــــــدهٔ روزی‌خــــــوران
مبدع هر چشمه که جودیش هست	مخترع هرچه وجودیش هست/ مخزن، ص۳

جامی :

سرشکن خامهٔ تدبیرها	خامه‌کش نامهٔ تقصیرها/ ص ۳۷۰

نظامی :

خام کن پختهٔ تدبیرها	عذرپذیرندهٔ تقصیرها / مخزن، ص ۳

جامی :

جز تو کسی نیست به ملک قدم	کو لمن‌الملک فرازد علم/ ص ۳۷۵

نظامی :

کیست در این دیرگه دیرپـای	کو لمن‌الملک زند جز خدای/ مخزن، ص۳

جامی :

رکن نخستین که شهادت بود	راه خلاف آمد عادت بود/ ص ۴۰۰

نظامی :

هرچه خلاف آمد عادت بود	قافله‌سالار سعادت بود/ مخزن، ۱۰۸

جامی :

روی نمود آدمیی با جمال	هست نه و نیست نه همچون خیال/ ص ۳۵۲

مولانا :

می‌رسید از دور مانند هلال	نیست بود و هست بر شکل خیال/ دفتر اول، ص۶

جامی :

در خم این دایـرهٔ هـزل و جـد	ضد متبین نشود جز به ضد/ ص ۳۷۴

مولانا :

زانک ضد را ضدکند ظاهر یقین	زانک باسرکه پدیداست انگبین/ دفتر اول، ص ۱۹۸

یادداشت‌ها

۱- مؤسس سلسلهٔ نقشبندیه خواجه شمس‌الدین محمد بخاری معروف به شاه نقشبند است. غیر از عنوان نقشبندیه، این فرقه به نام خواجگان هم خوانده می‌شدند و غالباً حوزهٔ فعالیت‌های آنان ماوراءالنهر بود. برای آشنایی بیشتر با این سلسله نگاه کنید به کتاب « دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران »، تألیف دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲، صص ۲۰۶ - ۲۱۵ .

۲- رک : تاریخ ادبیات در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، جلد چهارم، تهران، فردوسی، ۱۳۶۳، ص ۳۶۰ .

۳- رک : با کاروان حله، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ هشتم، تهران، علمی، ص ۲۹۲ .

۴- مثنوی‌های هفت اورنگ جامی به ترتیب عبارتنداز : سلسلةالذهب، سلامان و ابسال، تحفةالاحرار، سبحةالابرار، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خردنامهٔ اسکندری .

۵- مخزن‌الاسرار که نخستین مثنوی از خمسهٔ نظامی است در بحر سریع (مفتعلن، مفتعلن، فاعلن) سروده شده است. ستایش پروردگار، نعت پیامبر (ص)، بیان ارزش سخن و جایگاه شعر، توصیف دل و خلوت شبانه و سیر و سلوک شاعر و برخی موضوعات دیگر، بخش اول این منظومه را به خود اختصاص داده است. در بخش بعدی شاعر بیست مقالت را آورده که هرکدام با حکایتی همراه است و بیشتر متضمن مضامین اخلاقی است .

۶- از جمله مواردِاختلاف عناوین بخش‌ها می‌توان به مقالت‌هایی که جامی در نماز، روزه، زکات و حج ترتیب داده اشاره کرد که در سخن نظامی از این مقوله‌ها خبری نیست. و از موارد مشابه مقالتی را که عنوان آن « در آفرینش آدم » است باید نام‌برد .

۷- موضوعاتی از این‌دست در بخش‌های مختلف هر دو منظومه (مخزن‌الاسرار و تحفةالابرار) صرف‌نظر از تفاوت عناوین بخش‌ها و مقالات به طورپراکنده دیده می‌شود. این امر حاکی از توجه جامی به طرح بسیاری از این موضوعات در اثرخود است اما ذیل عناوینی که کمتربا عناوین مخزن‌الاسرار شباهت دارد .

۸- هرچند پرداختن به صفات خداوند در آثار متکلمان، حکیمان و عارفان امری عادی و طبیعی است، اما بسیاری از شاعران هم که از علوم گوناگون بهره داشتند و در فضایی که فرهنگ اسلامی بر آن سایه‌افکنده بود، تربیت‌شده‌بودند در جاهایی از سخن خود که آن را مناسب می‌دیدند، به طرح این‌گونه موضوعات توجه نشان می‌دادند همچون فردوسی، ناصرخسرو، سنایی و دیگران. نظامی هم که جامی پیوسته به او نظرداشته، هم درمخزن‌الاسرار و هم در دیگرمثنوی‌های خود از توجه به این موضوع غفلت نکرده است .

۹- علی‌بن‌محمدجرجانی در کتاب « التعریفات » خود دربارهٔ اهل تشبیه و تنزیه می‌گوید :
اُلمُشَبِّهَةُ قَومٌ شَبَّهُوا اللهَ بِالَمخلُوقاتِ وَ مَثَّلوهُ بِالحَادِثاتِ . (رک : التعریفات، علی‌بن‌محمدجرجانی، بیروت، انتشارات دارالکتب‌اللبنانی، ص ۲۲۸) .
التَّنــزیهُ عِبَارَةٌ عَن تَبعیدِ الرَّبِّ عَنْ اَوصافِ البشر . (التعریفات، ص ۸۱)

۱۰- نک : نقدالنصوص‌فی‌شرح نقش‌الفصوص، عبدالرحمان جامی، تصحیح ویلیام چیتیک، تهران، علمی وفرهنگی، ص ۴۹ .

۱۱- برای آشنایی بیشتر با خصوصیات این عوالم نگاه کنید به : هفت اورنگ، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، چاپ هفتم، تهران، مهتاب، صص ۳۷۰ - ۳۷۱ .

۱۲- این سخن را به عنوان حدیث نبوی غالباً صوفیه در آثار خود موردتوجه قرارداده‌اند، آنگاه کمابیش در دیگر آثار هم بدان استناد کرده‌اند. از جمله رک : مرصادالعباد، نجم‌الدین رازی، به اهتمام محمدامین ریاحی، تهران، علمی و فرهنگی، ص ۳۷ .

۱۳- رک : هفت اورنگ، صص ۳۷۹ - ۳۸۰ .

۱۴- همان، ص ۳۸۴ .

۱۵- از جملهٔ این ابیات است :

کبش منی را به منا ریز خون　　　نفس دنـی را بـه فنا کن زبون
سنگ به دست آر ز رمی جمار　　　دیو هوا را کن از آن سنگسار

رک : هفت اورنگ، ص ۴۱۰ .

۱۶- نظامی در بیان تفاوت دل حقیقی و دل مادی می‌گوید :

دل اگر این مهرهٔ آب و گل است　　　خر هم از اقبال تو صاحبدل است

رک : مخزن‌الاسرار، نظامی گنجوی، تصحیح حسن وحیددستگردی، تهران، علمی، ص ۴۷ .

۱۷- امام محمدغزالی دربارهٔ دل می‌گوید : چون حدیث دل کنیم بدان‌که این حقیقت را می‌خواهیم که گاه‌گاه آن را روح گویند و گاه‌گاه آن را نفس گویند و بدین دل نه آن گوشت پاره می‌خواهیم که در سینه نهاده است از جانب چپ، که

آن را قدری نباشد و آن ستوران و مرده را باشد ... رک : کیمیای سعادت، ابوحامد امام محمدغزالی طوسی، به کوشش حسین خدیوجم، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۱، ج ۱، ص ۱۵ .

۱۸- از جمله رجوع شود به کتاب مرصادالعباد، نجم‌الدین رازی، صص ۲۲۶ - ۲۳۵ .

سعدی در جایی از بوستان در این مورد می‌گوید :

مریدان به قوت ز طفلان کم‌اند　　مشایخ چـو دیـوار مستحکم‌اند

بیاموز رفتـار از آن طفـل خـرد　　که چون استعانت به دیوار برد

رک : بوستان سعدی، تصحیح دکترغلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۳، ص ۱۹۲ .

۱۹- رک : خسرو و شیرین، نظامی گنجوی، تصحیح حسن وحیددستگردی، تهران، علمی، صص ۳۳ - ۳۵ .

۲۰- نظامی در خلوت اول که به پرورش دل اختصاص‌یافته در توصیف باغ خیالی خویش در سطحی گسترده از صورت خیالی تشخیص استفاده کرده که به شعر او جلوه‌ای خاص بخشیده است. رک : مخزن‌الاسرار، تصحیح حسن وحید دستگردی، صص ۵۲ - ۵۸ .

۲۱- این سه نوع از موسیقی را آقای دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی در کتاب موسیقی شعر خود مطرح‌کرده است. رک : موسیقی شعر، موسسهٔ انتشارات آگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۸، ص ۳۹۱ - ۳۹۳ .

منابع و ماخذ

- جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۷۰) **نقدالنصوص فی شرح نقش الفصوص، تصحیح ویلیام چیتیک**، تهران، علمی و فرهنگی .
- ـــــــــــــ(۱۳۷۵) **هفت اورنگ، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی**، تهران، مهتاب .
- جرجانی، علی‌بن‌محمد (۱۹۹۱ م) **التعریفات**، بیروت، دارالکتب اللبنانی .
- رازی، نجم‌الدین ابوبکربن محمد(۱۳۶۵) **مرصادالعباد، به اهتمام محمدامین ریاحی**، تهران، علمی و فرهنگی .
- زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۷۳) : **با کاروان حله**، تهران، علمی.
- ـــــــــــــ(۱۳۶۳) **دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران**، تهران، امیرکبیر .
- سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۶۳)**بوستان، تصحیح غلامحسین یوسفی**، تهران، خوارزمی .
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸): **موسیقی شعر**، تهران، آگاه .
- صفا، ذبیح‌الله(۱۳۶۳) **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد چهارم، تهران، فردوسی .
- غزالی، ابوحامد(۱۳۶۱) **کیمیای سعادت، به کوشش حسین خدیوجم**، تهران، علمی و فرهنگی .
- نظامی، ابومحمدالیاس‌بن‌یوسف : **خسرو و شیرین، تصحیح‌حسن‌وحیددستگردی**، تهران، علمی .
- ـــــــــــــ : **مخزن‌الاسرار، تصحیح حسن وحیددستگردی**، تهران، علمی .

شعر بازاری در قرن نهم با رویکردی به جامعه‌شناسی تاریخی و ادبی

دکتر مصطفی ندیم*

چکیده

قرن نهم هجری یکی از دوره‌های مهم در تاریخ ادبیات ایران و به ویژه نظم فارسی است. در منابع از تعداد زیاد شاعران در این عهد یاد شده است. آنچه در مورد این تعداد شاعر در این دوره جالب و مهم است آن است که شاعران این قرن از طبقات مختلف اجتماعی بوده، تنها شاعران رسمی را در بر نمی‌گرفتند. این شاعران از طبقه شاهزاده‌گان تیموری و وابستگان درباری آنها، امرای شاعر، شاعران اهل هنر و بالاخره شاعرانی از طبقه عوام بودند که از بین آنها بسیاری را اهل حرفه و پیشه تشکیل می‌دادند.پرسشی که مطرح می‌شود این است که کثرت شاعران غیر رسمی و به ویژه شاعرانی از طبقه پیشه‌وران یا به اصطلاح شاعران بازاری در این دوره به چه دلیل بوده است! این مقاله بر آنیم با طرح مساله از دیدگاه جامعه‌شناسی تاریخی و جامعه‌شناسی ادبیات به بررسی و تحلیل این موضوع بپردازیم، در نتیجه نوع شعر، آرایه‌های ادبی و به طور کلی ویژگی‌های شعری این شعرا مورد بحث نیست و تنها وجود این شاعران و تعداد زیاد آنها از دیدگاه اجتماعی مورد موشکافی قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: شاعران بازاری (پیشه‌ور)، شاعران رسمی، طبقه پیشه‌ور، جامعه‌شناسی تاریخی و ادبیات.

مقدمه

حمله مغولان به ایران را باید یکی از بزرگترین فجایع تاریخ ایران قلمداد کرد. فرهنگ و تمدن ایران زیر سم ستوران مغول چنان ضربه دید که تا چند دهه بعد از این نتوانست قد راست کند.

آورده‌اند که مغولی از حمام بیرون آمده بود و یک ایرانی را گرفت و چون قصد داشت او را با شمشیر خود از بین ببرد، متوجه شد که شمشیرش را در حمام جای گذارده است. پس از آن مرد خواست تا همانجا بماند تا او شمشیرش را از حمام بیاورد، سپس به حمام رفته شمشیر خود را آورد و مرد همچنان ایستاده بود و مغول آن مرد را بکشت.[1]

اگرچه در صحت این روایت تردید وجود دارد اما وجود امثال این ماجرا به ما می‌گوید که تن رنجور ایرانی را سراپا ترس فراگرفته است و دیگر اینکه انگیزه‌ای برای زنده ماندن ندارد و ناامیدی و یأس در تمامی وجود او رخنه کرده است. چند دهه طول کشید تا به همت بزرگان ایرانی و بیش از همه فرهنگ دیرپا و با شکوه ایرانی مغولان بیابانگرد شهرنشین شوند، دین ابتدایی خود را رها کرده مسلمان شوند و فرهنگ و تمدن ایرانی را

---

* استادیار ، گروه تاریخ ، دانشگاه شیراز.

بپذیرند اما تا آخرین ایلخانان مغول هنوز وجود سنت‌های مغولی در دربار ایلخانان و بی‌توجهی یا صحیح‌تر بگوییم عدم درک برخی آداب ایرانی در نزد آنان مشهود بود.[۲]

یکی از این آداب توجه به شعر و شاعری در دربار به مناسبت‌های مختلف بود.بنا به رسم معمول طی چند قرن، شاه در مناسبت‌هایی چون جشن‌های ملی و اعیاد مذهبی بزرگان را به حضور می‌طلبید. پیش از شروع مراسم، شعرا به سرودن اشعار خود می‌پرداختند. نخست شاه مورد مدح و ستایش قرار می‌گرفت و سپس شعر یا اشعاری به مناسبت واقعه خجسته چون جشن و عید و پیروزی در جنگ و غیره سروده می‌شد. در بین نزدیکان شاه و در دربار معمولاً علما و دانشمندان نیز حضور داشته، در نتیجه سرودن شعر در این فضا کار ساده‌ای نبود و هر کسی در خود نمی‌دید که در بین این جمع شعر بخواند و البته هر شاعری نیز به راحتی برای این مجلس انتخاب نمی‌شد.

از مدتها پیش برخی از بزرگان همچون وزیران و امرا نیز به تقلید از شاهان در دربار کوچک خود چنین مجالسی را ترتیب می‌دادند و شاعران غیر از شاه از سوی این افراد نیز مورد حمایت قرار می‌گرفتند.

ایلخانان مغول با همه تغییر در روش مملکتداری و رفتار با مردم نسبت به پیشینیان خود، علاقه چندانی به برگزاری این گونه مجالس نداشتند. در این موقعیت آن گروهی که از شاعران حمایت می‌گردند بیشتر وزراء و دیوانسالاران ایرانی دربار ایلخانان بودند.[۳]

دوره فترت بین حکومت ایلخانان تا سلسله تیموریان را در تاریخ ادبیات ایران و به ویژه ادبیات منظوم باید دوره‌ای انتقالی دانست. در این دوره به دلیل وضعیت سیاسی ملوک‌الطوایفی و جنگ‌های پی در پی بین رقیبان سیاسی، در ایران حاکمیت دیرپای بزرگی شکل نگرفت و در هر گوشه‌ای از ایران حکومت‌های محلی بوجود آمدند. در این دوره آنچه موجب بقای سنت شعر و شاعران در دستگاه حاکمیت و به طور کلی شعر رسمی گردید حمایت دیوانسالاران ایرانی و وزراء از شاعران بود. با این حال این رسم هرگز مانند گذشته نبود و در مقابل شعر غیر رسمی مجال بروز یافت. صفا در این مورد با دقت به بررسی پرداخته است.

«نکته‌ای که درین میانه قابل توجه است آنکه با حملهٔ مغول و برچیده شدن دربارهای حامی شعر و ادب فارسی طبعاً شعر و نثر از دربارهای اصلی و مراکز بزرگ حکومت بیرون رفت و بیشتر در دربارهای کوچکی که از عهد ایلخانان تا حملهٔ تیمور در ایران موجود بود و یا در ظل حمایت خاندانهای وزرات و ریاست باقی ماند و با این کیفیت شرایط دشواری که برای تربیت شاعران و نویسندگان رسائل در دوران پیشین وجود داشت از میان رفت و مخصوصاً شاعری بیشتر جنبه عمومی یافت تا درباری ...» (صفا، ۱۳۶۳، ۳۰۶)

با این حال در این دوره برخی حاکمان همچون خاندان آل اینجو و آل مظفر به هنر و ادب توجه داشتند اما چنانکه گفتیم جنگ‌های دائمی در این دوره و مدت کوتاه حکومت این خاندانها فرصت کافی برای توجه بیشتر به هنر و ادب را فراهم نکرد.

رواج شعر غیر رسمی و به ویژه در میان عوام در دوره تیموری بیشتر شد. اگرچه تیمور خود از ترکان جغتایی و از اولوس جغتای و وابسته به مغولان بود، اما محل نشو و نمای او یعنی سمرقند بر ترکان این منطقه و از جمله تیمور تأثیر زیادی گذارد. تیمور خود مسلمان بود و با زبان فارسی و فرهنگ ایرانی آشنا بود.

تیمور را می‌توان تا حدودی شخصیتی تضادگونه دانست. فرمان وی در کوچاندن اجباری هنرمندان، معماران و ادیبان ایرانی برای ارتقای جایگاه فرهنگی سمرقند در مقایسه با شخصیت خونخوار وی عجیب است.

برخی از مورخان توجه تیمور به هنر راه تظاهر وی به هنر دوستی می‌دانند اما خاستگاه تیمور و توجه جانشینان وی به هنر و ادب و حتی هنرمند بودن آنها نشان می‌دهد که تیمور را باید جنگجویی هنردوست دانست.[۴]

آنچه مسلم است این است که پسران و نوه‌های تیمور در همان دوره قدرت تیمور نیز زیردست معلمان و استادان ایران تعلیم و تربیت یافته با هنر و ادب ایرانی به خوبی آشنا شده بودند و به همین دلیل به تشویق هنرمندان و ادیبان می‌پرداختند.

حمایت شاهزاده‌گان تیموری از ادبا موجب شد تا رسم دیرین یاد شده و حضور شاعران در دربار و شاعران رسمی و وظیفه‌گر دوباره احیا گردد. از لحاظ سیاسی نیز تیموریان برای کسب حمایت معنوی از سوی ایرانیان و تطبیق دادن بیشتر خود با جامعه ایرانی و مهمتر از همه در یک کلمه کسب مشروعیت سیاسی به زبان فارسی اهمیت زیادی می‌دادند. این ویژگی در نزد ترکمانان آق قوینلو و قراقوینلو و حتی شاهان ازبک نیز صدق دارد. دیگر اینکه وجود شاعران وظیفه‌گیر متعدد در دربار شاهان، پرداخت صله، وجود ملک‌الشعرا و تشویق شاعران به نوعی نشان دهنده ثروت و شکوه این شاهان در نزد رقیبان سیاسی خود بود. در واقع کثرت شعرا نوعی پرستیژ اجتماعی را به همراه داشت.

این توجه زیاد به شاعری به ویژه پس از دوران سخت مغولی، موجب شد تا شعر و شاعری به یکباره رواج زیادی یابد تا آنجا که شاعری جزیی از زندگی مردم تلقی شود. کثرت شاعران در این عهد محقق را به نوعی تعجب و تردید وا می‌دارد.[۵] چرا پس از مدتها مجالس شعر تشکیل می‌شود. در منابع از دو مجلس شعر یکی توسط امیر علیشیر نوایی و دیگر نورالدین عبدالرحمن جامی سخن رفته است. (صفا، ۱۳۶۴، ۱۶۳) اما به نظر می‌رسد که این مجالس رسمی و شناخته شده است و به احتمال زیاد مجالس دیگری در بین طبقات مختلف اجتماعی وجود داشته است. بررسی نوع اشعار دوره تیموری و ضعف و قوت این اشعار بر ما معلوم می‌دارد که سرودن شعر از سوی افرادی صورت گرفته که نحوه شعر گفتن آنها با گذشتگان تفاوت داشته است. چنانکه می‌دانیم در دوره رواج سرایش شعر و رشد شعر فارسی، شاعران برای کسب ادب به نزد استادان فن رفته پس از کسب معلومات، شعر گفتن را آغاز می‌کردند.

این شاعران پس از طی کسب مدارج عالی‌تر در نهایت به شاعران رسمی و وظیفه‌گیر در دربار وزیران، امیران محلی و سلاطین در می‌آمدند و یا گروهی که علایق و صبغه‌های عرفانی داشتند طبع و ذوق شعری خود را با سرودن اشعار عرفانی نشان می‌دادند و چه بسا با دربارهای بزرگان مملکت نیز سروکاری نداشتند. اگرچه در این دوره‌ها از وجود شاعران بی سواد و تعلیم نیافته خبری نداریم اما مطمئناً شعر تنها در انحصار گروهی خاص و یا صرفاً با کسب معلوماتی خاص فراهم نمی‌شد اما رسیدن به مدارج عالی نیز بدون این معلومات بسیار سخت بود و دیگر اینکه راهیابی به دربار امیران و شاهان و کسب وجهه و ثروت از سوی این گروه بسیار سخت و تقریباً غیرممکن بود.

اما در قرن نهم و به ویژه تا اواسط دوره تیموریان سرودن شعر و خاستگاه شاعران با گذشته تفاوت فاحشی دارد. بررسی زندگی شاعران و حرفه آنها، ضعف اسلوبهای شعری و حتی رواج انواع شعر نشان می‌دهد که عموم این شاعران بدون کسب معلومات شاعری همچون گذشتگان گام در این راه داشتند و آنچه مهم است این است که نسبت به گذشته تعدد شاعرانی با حرفه‌های پیشه‌وری امری تازه و در خور توجه است.[۶]

مجدداً تکرار می‌کنم که این مقاله از دیدگاه جامعه‌شناسی تاریخی و ادبی به فروگشایی مسئله می‌پردازد و نوع شعر و ویژگی‌های شعر و شعرا مد نظر قرار نمی‌گیرد.

برای توضیح این مطلب باید گفت که از عمده‌ترین حامیان شاعران رسمی در تاریخ ادبیات ایران به ویژه تا پیش از حمله مغول اشرافیت زمین‌دار بود. تا پیش از سلطه ترکان اشرافیت زمین‌دار را ایرانیان تشکیل می‌دادند و این گروه بنا به آداب و رسومی که ریشه در گذشته دارد مروج شعر فارسی و حامی شاعران بودند. اگرچه پس از تشکیل سلسله غزنویان، سلطه ترکان بر حاکمیت سیاسی ایران سایه انداخت اما این سلطه صرفاً در امور سیاسی بود و نتوانست بر جامعه و فرهنگ ایرانی غالب آید چنانکه سلطان محمود خود برای تطبیق با جامعه ایرانی به شاعران توجه خاص نشان می‌داد چرا که او هم به اشرافیت زمیندار و هم به دیوانسالاران ایرانی که هر دو حامی شاعران و زبان فارسی بودند نیاز داشت.[۷]

حاکمیت‌های ترک بعدی نیز به این مسئله توجه زیادی نشان دادند و در نتیجه حمایت از شعر و شاعری و توجه به شعر به عنوان پل ارتباطی بین حاکمیت سیاسی و بزرگان ایرانی و مردم اهمیت داشت. اما حمله مغول به ایران بر هم زننده این معادلات و توازن سیاسی و اجتماعی بود. سلطه مغول بر ایران تنها یک سلطه سیاسی و کسب حاکمیت نبود بلکه فرهنگ ایرانی تحت سلطه مغولان درآمد و در طی آن بر فرهنگ ایرانی ضربه شدیدی وارد شد.

از لحاظ سیاسی و اقتصادی از دوره سلجوقیان در کنار اشرافیت زمیندار ایرانی اشرافیت زمیندار ترک نیز به وجود آمد اما با حمله مغولان همچون دیگر جنبشهای فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی بر پیکر اشرافیت زمیندار ایرانی نیز ضربه مهلکی وارد شد.تنها در چند دهه بعد در زمان آخرین ایلخانان مغول شرایط اجتماعی تا اندازه‌ای تغییر کرد.

در این دوره با نفوذ دیوانسالاران ایرانی که آنان نیز حامی شعر و شاعری بودند، به شعر توجهی دوباره شد اما یورشهای تیمور سیر رواج شعر فارسی را مجدداً متوقف ساخت.

چنانکه در ابتدای سخن گفتیم چهره و عملکرد تیمور تضادگونه است. در یورشهای تیمور شهرهای زیادی ویران شد و بر اقتصاد شهری لطمه زیادی وارد شد، اما تفاوت فاحش تیمور با چنگیزخان در این نکته مهم بود که تیمور به سرعت به مرمت و آبادانی شهرها پرداخت. مرمت جاده‌ها و به ویژه امنیت در این راهها رواج تجارت و پیشرفت اقتصاد شهری و طبقه پیشه‌وری را به همراه داشت.

در مجموع سرکوبی اشرافیت زمیندار ایرانی حامی شعرای رسمی، پیشرفت شهرها نسبت به دیگر جوامع ایرانی در مدت کوتاه، رواج زبان ترکی و حتی شعر ترکی موجب شد تا قیود و قواعد ادبی که توسط استادان شاعر رعایت می‌شد به کنار برود و در واقع قریحه و ذوق و طبع شعری بر زبان و قواعد ادب شعری برتری یابد. اما چنانکه گفتیم توجه شاهزادگان تیموری به هنر و ادبیات و همچنین وجود وزیران دانشمند و همان بزرگان ایرانی شعر ایرانی را به مسیر اصلی خود کشاند.

منظور از مسیر اصلی خاستگاه شعر در نزد عوام یا شاعران رسمی نیست. بلکه منظور وزانت شعری و توجه به قوت و اسلوب شعری است چنانکه برخی از همین شاعران پیشه‌ور با وجود طبع نیک و سرودن اشعار قوی به دربار راه یافتند و در سلک شاعران رسمی درآمدند.[۸]

بهترین منبع ما برای شناخت شاعران پیشه‌ور در دوره تیموری، تذکره مجالس النفائس اثر امیرعلیشیر نوایی است.

وی در بخش‌های مختلف کتاب خود امرای شاعر، وزرای شاعر، علما، فقها و طبقات دیگر شاعر را معرفی می‌کند. امیر علیشیر بخش ششم از مجلس نهم کتاب خود را به «ذکر لطایف سایر عوام» اختصاص داده است. در

این بخش از پانصد و پنجاه و دو نفر شاعر که از پیشه‌وران می‌باشند، یاد شده است که البته شغل ۱۷ نفر از این تعداد به طور دقیق یاد شده و از آنجا که همه در این بخش آورده شده‌اند معلوم می‌گردد که همگی از بازاریان و پیشه‌وران بوده‌اند. ملاحاجی محمد فوطه‌فروش، ملاصادق گلگار، مولانا حیدر کلوچه‌پز، خواجه حافظی حکاک، ملاحاجی محمد نقاش، ملادرویش محمد روغن‌کار، ملافیض کاردگر، ملاشاه محمد ابریشم کار، ملامقصود تیرگر، ملاصدر لاجوردشور، ملاخلقی بزاز، ملااحمد سراج، از جمله این شاعران هستند.

هرچند امیرعلیشیر نوایی این شاعران را به اختصار معرفی کرده است اما از همان بیان کوتاه نیز می‌توان به برخی مسائل اجتماعی پی برد. امیر علیشیر ابتدا محل سکونت شاعر را معرفی می‌کند، سپس شغل وی، و بعد در صورت اطلاع از شخصیت شاعر سخن می‌گوید به عنوان نمونه مردی خوش‌خلق است یا مردی نامراد است، رند و لاابالی است و غیره. بعد از وضعیت علمی و ادبی او سخن می‌گوید:

امیر علیشیر که خود شاعر و ادیب است شعر عموم این شاعران را تأیید می‌کند. طبع نیک دارد، ابیات نیک دارد، طالب علمست، شعرش بد نیست، رباعی را خوب بلد است. این گفته‌ها نشان می‌دهد که این حدود ۶۰۰ شاعر از جمله شاعرانی بوده‌اند که شعرشان مورد قبول بوده است و گرنه غیر از این افراد باید شاعران زیاد دیگری نیز وجود داشته باشند که شعر آنها قابل بیان در تذکره امیرعلیشیر نباشد. در آخر امیر علیشیر مطلعی از شعر شاعران را می‌آورد.

چنانکه گفتیم برخی از این شاعران بازاری موفق به کسب مدارج بالا و ورود به دربار شاهان و امرا می‌شوند. موضوعی که پیش از این کمتر سابقه داشته است.

به گفته امیرعلیشیر مولانا حیدر کلوچه‌پز مردی عامی است که در بازار به کلوچه‌پزی مشغول بوده اما اینک از شعرای مقرر شهر هرات است. (امیرعلیشیر نوایی، ۱۳۶۳، ۱۵۲)

یا مانی کاسه‌گر مازندرانی که با سرودن غزلهای نیکو به دربار محمدحسن میرزا پسر سلطان حسین بایقرا راه یافته، از مداحان او می‌شود. (نفیسی، ۱۳۴۴، ۳۱۳)

درویش دهکی اهل قزوین ابتدا جولاهی می‌کرده اما به سبب اشعار وزین به مجلس سلطان یعقوب راه می‌یابد. (همان، ۳۱۶) و یا مولانا حسنعلی روغن‌گر که به سلک شاعران دربار سلطان حسین بایقرا در می‌آید. (همان، ۳۲۶) و یا ابواسحق اطعمه که ابتدا حلاج بوده اما به سبب طبع نیکو و اشعار خاصش از نزدیکان اسکندر بن عمر می‌شود. (همان، ۲۹۷)

توجه به شغل این شاعران و پیشینه شاعری و کسب مراتب شاعری بر ما معلوم می‌دارد که بعید است که افرادی همچون کلوچه‌پز یا کاسه‌گر یا روغن‌گر مراتب شاعری را در نزد استادان فن کسب کرده باشند.

با این تفاصیل در مجموع باید رواج شعر غیررسمی[۹] را از جنبه جامعه‌شناسی ادبیات، ضعف شدید اشرافیت زمیندار ایرانی حامی شعر رسمی و در مقابل اهمیت جامعه شهری از اواخر دوره ایلخانان و سپس در دوره تیموریان دانست.

بررسی جامعه‌شناسی تعداد زیاد شاعران بازاری و از طبقه عوام در این دوره را باید از جنبه دیگری نیز مورد بررسی قرار داد و آن انگیزه و دلایل سرودن شعر از سوی این طبقه است.

بخشی از بررسی این جریان به فرصت زیادی نیاز دارد و آن موضوع اهمیت شعر و نقش آن در مبارزات اجتماعی در جامعه ایرانی است و تنها مربوط به این دوره خاص نمی‌گردد. از دوره پیش از اسلام و به ویژه پس از دوره اسلامی، ایرانیان از شعر به عنوان سنگری برای حفظ فرهنگ اصیل ایرانی، انسانیت انسان و حتی مبارزات اجتماعی استفاده می‌کردند و این کارکردها بنا به موقعیت زمانی و مکانی، استفاده متفاوت داشته است. در عهد تیموریان و در قرن نهم سرایش شعر به دلایل و با انگیزه‌های متفاوتی سروده می‌شد.

برخی از شاعران با انگیزه ارتقاء از طبقه متوسط شهری به طبقات بالای اجتماع به شعر روی آوردند. نمونه این افراد را پیش از این بیان کردیم.

در مورد درصد این شاعران نمی‌توان آمار دقیق و حتی به نسبت تقریبی را بیان داشت اما از شواهد چنین برمی‌آید که این افراد شمار اندکی را در بر می‌گرفتند.

گروهی دیگر صرفاً با علاقه به شعر و داشتن ذوق و طبع شعری و کمتر برای کسب مال یا موقعیت بهتر اجتماعی به سرودن شعر پرداخته‌اند که تعداد آنها بیشتر از گروه نخست است.

گروه سوم شاعرانی هستند که به نظر می‌رسد شعر آنان در جهت مبارزه با مفاسد اجتماعی، زمامداران فاسد و حتی شاعران رسمی و یا شعر رسمی و شعری که در آن به دردهای مردم توجه نمی‌شود سروده شده است. امیر علیشر نوایی در کتاب خود در معرفی شاعران طبقه عوام در ۲۵ مورد این شاعران را با القاب زیر معرفی می‌کند.

خالی از نشانهٔ جنون نیست،[۱۰] مردی لوند است،[۱۱] به عشق بازی اشتغال تمام می‌نماید،[۱۲] در اوایل لوند و اوباش بود،[۱۳] همیشه در گوشه‌های میخانه اوقات می‌گذراند،[۱۴] مردی بی‌تعین و بی‌قید و لوند است،[۱۵] مردی نامراد است،[۱۶] به غایت سفیه و بدزبان و بی‌باک و ملامتی است،[۱۷] لاابالی و بی‌تعین است،[۱۸] در بلاهت ثانی ندارد و ماخولیا بر او غالب است،[۱۹] افیون بسیار می‌خورد،[۲۰] دیوانه و قمارباز و بی‌اعتبار است،[۲۱] مردی لوند و عاشق‌پیشه و بی‌قید است.[۲۲]

نباید گفته‌های امیر علیشیر را تماماً بی‌اعتبار دانست اما نمی‌توان از این نکته غافل شد که به احتمال زیاد امیرعلیشیر که خود وزیر و مرتبط با دستگاه دربار تیموری بوده است از برخی از شاعران مبارز و ضد حکومت با این القاب یاد کرده باشد چنانکه شعر بسیاری از این افراد لاابالی و بی‌قید را از لحاظ اسلوب و وزانت شعری تأیید کرده است. با این وجود غیر از القاب لوند و عشقباز و می‌خوار و افیون‌خوار و قمارباز که کراهت و ناهنجاری آن در نزد عام و خاص مشهود بوده است، بیان القاب نامراد و اوباش و بی‌تعین و بدزبان و بی‌باک و نمونه‌های آن از سوی امیرعلیشیر شک برانگیز است.

در تأیید این گفته ظهور شعرای منتقد طنزسرا در این دوره و کمی پیش از آن بین طبقات متوسطه شهری قابل تأمل است. عبید زاکانی از بهترین این نمونه‌هاست که خاستگاه اجتماعی وی را باید در حمله مغول به ایران و در قرن هشتم جستجو کرد.

در قرن نهم نوعی شعر هزل‌آمیز و البته انتقادی و حتی مبارزگونه بوجود آمد که در دوره‌های پیش سابقه نداشت. این سبک شعر تضمین غزل‌ها و نیز اشعار گذشتگان همراه با وصف غذا، نوشیدنی و پارچه و لباس با شوخی و کنایه است.

در این جهت معروفترین شاعر بواسحاق اطعمه است. وی را باید ادامه دهنده و تکمیل کننده راه عبید زاکانی دانست و ساده‌انگاری است که اشعار این شاعر را صرفاً در توصیف غذا و خوردنی‌ها بدانیم. در این مورد نیز سخن صفا جالب و قابل تأمل است.

«حقیقت امر آنست که ابواسحق با استقبال و جوابگویی و تضمین اشعار پیشینیان و معاصران برای سخن گفتن از مطاعم و ملذات نخواسته است شکم‌خوراگی خود را ثابت کند بلکه تمام ابیات او نشان از آرزوی ارضا ناشدهٔ غرایز انسانی در گیر و دار محرومیتها و ناداشته‌های طبقات معین دون طبقات مرفه است.» (صفا، ۱۳۶۴، ۱۹۶)

شیخ جمال‌الدین ابواسحق حلاج شیرازی یا بسحق اطعمه در شهر شیراز به شغل حلاجی روزگار می‌گذرانیده است و از جمله شاعرانی است که به دربار راه یافت و در دربار اسکندر بن عمر شیخ از شاهزادگان تیموری از ندیمان مجلس بود.[۲۳] اما از ماجرایی که به وی منسوب است چنین برمی‌آید که بواسحاق هنوز از خاستگاه مردمی خود به طور کامل جدا نشده است.[۲۴]

بررسی اشعار ابواسحاق از دیدگاه اجتماعی بسیار نکته‌آموز است. اینکه وی شعر شاعران معروف گذشته را تضمین کرده، برخی را به ریشخند می‌گیرد نشان می‌دهد که وی در عین تعلق به طبقه متوسط شهری فردی اهل مطالعه و در عین حال آشنا با درد جامعه ایرانی بوده است. در واقع بواسحاق با بیان نمادین در قالب توصیف سفره و غذا بطور غیر مستقیم فسادهای جامعه و دردهای مردم را بیان داشته است. دور از ذهن نیست اگر توصیف غذاهای چرب و شیرین و با مسما را بیان آرزوهای گرسنگان تنها در بوی سفره ثروتمندان بدانیم.

بواسحاق را نمی‌توان مخالف حافظ و شاه نعمت‌الله و دیگران دانست، بستر جامعه در روزگار بواسحاق و استفاده از شعر به عنوان کنایه و بیان دردها را باید انگیزه استفاده از تضمین شاعران دانست نه مخالفت با آنها.[۲۵]

این گروه سوم از شاعران بیشتر از دو گروه نخست هستند اما فراتر از این تقسیمات نگارنده معتقد است که شاعران این عهد به نوعی با رواج شعر و سرایش شعر فارسی درصدد احیای فرهنگ پارسی و ایرانی برآمدند و در آن ایام که ترکان سلطه بی چون و چرایی بر ایران دارند و حتی زبان ترکی به صورت سرایش شعر نیز در حال رواج است، توجه به شعر پارسی بهترین ابزار برای ایجاد وحدت ملی و احیای فرهنگ ایرانی است.

در این میان از آنجا که طبقات مختلف و به ویژه عوام به شعر روی آورده‌اند، سرودن انواع شعرها با سبک‌ها و اسلوبهای مختلف مهمتر از وزانت شعر و آرایه‌های ادبی می‌باشد. سرایش شعر قرن نهم از جمله دوره‌های اندکی است که جایگاه آن از دربار و طبقات بالای اجتماع و مجالس رسمی به دیگر طبقات اجتماع کشیده می‌شود و در واقع وحدت ملی در پوشش شعر فارسی این غیر رسمی بودن شعر را طلب می‌کند.

یادداشت‌ها

۱. اصل این داستان از سوی ابن اثیر یاد شده است. به گفته وی «یکی از تاتار مردی را گرفت لیکن برای کشتنش سلاحی نداشت. به وی فرمان داد تا سر خود را بر زمین نهد و از جای نجنبد. مرد همچنان باقی ماند تا آن تتر شمشیری یافت و او را به قتل آورد.» - ابن اثیر، ج۱۷، حوادث سال ۶۱۷. در روایات گرفته شده بعدی از ابن اثیر داستان به صورت گفته شده در آمده است.

۲.با وجود تغییر رویه ایلخانان در نوع رفتار با مردم، تا پایان حکومت ایلخانی، غارت و ظلم و تعدی به مردم همچنان وجود داشت و به هر حال ایلخانان با وجود مسلمان شدن هرگز یاسای چنگیز را فراموش نکردند اما چنانکه گفتیم رفتار آنها نسبت به زمان حمله چنگیزخان بسیار تفاوت کرده بود. برای اطلاع بیشتر در مورد حکومت ایلخانان مغول در ایران به کتب زیر مراجعه فرمایند.

- رشیدالدین فضل الله، تاریخ مبارک غازانی، ۱۹۴۰ میلادی.
- رشیدالدین فضل الله، جامع التواریخ، ۱۳۷۰.
- دستغیب، عبدالعلی، هجوم اردوی مغول به ایران،۱۳۶۷.

۳. برای این بی‌توجهی ایلخانان نمی‌توان چندان خرده گرفت، آنان در فرهنگ مغولی خود چنین آدابی نداشتند، غیر از اینکه ایلخانان هنوز به خوبی با زبان فارسی آشنا نبودند.

۴. برای آشنایی بیشتر با شخصیت تیمور و نظرات مختلف در مورد شخصیت و اعمال وی و همچنین آشنایی او با زبان فارسی به کتاب زیر مراجعه فرمایید.

- تاریخ ایران در دوره تیموریان، پژوهش از دانشگاه کمبریج، ۱۳۷۹، صص ۱۰۶-۹۲ «تیمور در بوتهٔ نقد و سنجش»

۵.در حبیب‌السیر به وجود ۲۰۰ شاعر در این دوره اشاره می‌کند.

- خواندمیر، غیاث‌الدین، تاریخ حبیب‌السیر، ۱۳۶۲.

بهترین منبع در مورد شاعران این دوره کتاب وزیر ادیب و دانشمند امیر علیشیر نوایی است که شاعران از طبقات و گروههای مختلف اجتماع را معرفی می‌کند.

- علیشیر نوایی، میر نظام الدین، تذکره مجالس النفائس، ۱۳۶۳.

و از محققان معاصر و منابع جدید سعید نفیسی در اثر خود از هزار شاعر در این دوره یاد می‌کند.

- نفیسی، سعید، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری، ۱۳۴۴.

۶.برای کسب اطلاع بیشتر در مورد شعر این دوره و ویژگی‌های آن به منبع پیشین صص ۲۰۰-۱۶۰ مراجعه فرمایید.

۷.سلسله غزنویان نخستین سلسه بزرگ ترک در ایران است که توانست قلمرو وسیعی در بخشی از ایران تحت سلطه خود درآورد. از سیاستهای مهم سلطان محمود غزنوی برای تطبیق خود با جامعه ایرانی توجه به زبان فارسی بود. در دربار سلطان محمود حدود ۴۰۰ شاعران در خدمت وی بودند. با این حال سیاستهای غلط محمود و جانشینان وی به ویژه در اخذ مالیاتهای اضافی و برخوردهای نامتعادل و ناهمگون با دیوانسالاران ایرانی و عدم توجه عمیق به فرهنگ ایرانی موجب شد تا حکومت غزنویان نتواند خود را با جامعه ایرانی انطباق دهد و جامعه و فرهنگ ایرانی نیز این سرداران تازه به قدرت رسیده را در خود نپذیرفتند، اما برعکس سلجوقیان با سابقه کمتر فرهنگ سکنی‌گزینی و شهرنشینی به دلیل توجه به دیوانسالاری ایرانی توانستند خود را با جامعه ایرانی تطبیق دهند در این مورد مقایسه کشتن حسنک وزیر در دوره غزنویان و احترام و قدرت خواجه نظام‌الملک در دوره سلجوقیان نکته‌آموز است.

۸.البته لازم به یادآوری است که به طور کلی ساده‌گویی شعر در این دوره و لااقل تا اواسط این قرن رواج زیادی دارد و حتی شاعران خاصه و رسمی نیز به ساده‌گویی روی آورده‌اند چنانکه غزل‌سرایان با زبانی ساده غزل می‌سرایند. عدم ارتباط با استادان شاعر گذشته و رواج زبان ترکی و در یک کلام تحولات اجتماعی که در مقاله آمده است، موجب رواج ساده‌گویی شده است.

۹. هنوز نمی‌توان از واژه شعر مردمی استفاده کرد و نگارنده بهتر دیده است که به جای آن از اصطلاح شعر غیر رسمی یاد کند. شعر مردمی به دوره مشروطیت و رواج تصنیف مربوط می‌شود.

۱۰.نام این شاعر ملاصدقی و اهل هرات است. امیرعلیشیر نوایی، ص ۱۵۱.

۱۱.مولانا غیاث‌الدین علی، همان، ص ۱۵۲.

۱۲.ملافیضی کاردگر، همان، ص ۱۵۴.

۱۳.ملاهجری اندجانی، همان، ص ۱۵۵.

۱۴. ملابیدلی لنگ، همان، ص ۱۵۷.

۱۵. ملابلایی و اهل بخارا است، همان، ص ۱۶۰.

۱۶. ملاطفیلی و اهل حصار است، همان.

۱۷. مولانا گلخنی و اهل قم است. همان، ص ۱۶۱.

۱۸. مولانا فریفی و اهل تون است. همان، ص ۱۶۳.

۱۹.ملاخاصی، همان، ص ۱۶۵.

۲۰.ملاهجری و اهل هرات است، همان.

۲۱. ملاجاروبی از مردم ترک است که در نواحی بلخ می‌باشند، همان، ص ۱۶۶. از این سخن معلوم می‌گردد که ملاجاروبی ترکی است که تخت قاپو کرده و سکنی‌گزین شده است و این مساله به دلیل رواج شهرنشینی و اهمیت جامعه شهری در این دوره است.

۲۲. ملاقاسم غمزه و اهل بخارا است، همان، ۱۶۹.

۲۳.«به روزگار پادشاه زاده اسکندربن عمر شیخ میرزا ابواسحاق همواره ندیم مجلس بود.» تذکره الشعرای دولتشاه سمرقندی، ۱۳۱۸ق، ص ۱۶۳.

۲۴.در تذکره الشعرا آمده است که: «چند روز به مجلس پادشاه حاضر نشد، روزی که به مجلس آمد شاهزاده پرسید که مولانا چندین روز کجا بودی؟ زمین خدمت بوسید و گفت: ای سلطان عالم، یک روز حلاجی می‌کنم و سه روز پنبه از ریش برمی‌چینم.» تذکره الشعرا، صص ۴-۱۶۳.

۲۵.شاه نعمت الله ولی غزلی با این مطلع دارد:

غرقهٔ بحر معرفت ماییم　　　گاه موجیم و گاه دریاییم

و ابواسحاق در پاسخ با تضمین از این شعر چنین می‌گوید:

رشتهٔ لاک معرفت ماییم　　　گه خمیریم و گاه بغراییم

یا در تضمین به شعر حافظ که:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو　　　یادم از کشتهٔخویش آمد و هنگام درو

ابو اسحاق چنین می‌گوید:

طبق پهن فلک دیدم و کاس مه نو　　　گفتم ای عقل بظرف تهی از راه مرو

دست بر دنبهٔ بریان زن و یخنی بگذار　　　سخن پخته همینست نصیحت بشنو

ذبیح‌الله صفا، ج۴، ص ۱۹۶.

منابع و ماخذ

- ابن اثیر،(بی تا) **کامل التواریخ**، ترجمه عباس خلیلی، ج۱۷، حوادث سال ۶۱۷.
- ------- **تاریخ ایران در دوره تیموریان**، پژوهش از دانشگاه کمبریج، ترجمه دکتر یعقوب آژند، (۱۳۷۹) چاپ اول، انتشارات جامی، تهران:
- خواندمیر، غیاث‌الدین (۱۳۶۲) **تاریخ حبیب‌السیر**، ج۴، زیر نظر دکتر دبیرسیاقی، چاپ سوم، کتابفروشی خیام، تهران
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۶۷) **هجوم اردوی مغول به ایران**، چاپ اول، نشر علم، تهران
- دولتشاه سمرقندی(۱۳۱۸ق) **تذکره الشعرای دولتشاه سمرقندی**، چاپ سنگی، بمبئی، ص ۱۶۳.
- رشیدالدین فضل الله (۱۹۴۰ م) **تاریخ مبارک غازانی**، موسسه ستفن اوستین، لندن
- ________(۱۳۷۰) **جامع التواریخ**، به تصحیح محمد روشن، مصطفی موسوی، چاپ اول، نشر البرز، تهران: ، چهار جلد.
- صفا، ذبیح‌الله(۱۳۶۳) **تاریخ ادبیات در ایران**، از اوایل قرن هفتم تا پایان قرن هشتم هجری، ج سوم، بخش اول، چاپ چهارم، تهران: فردوسی،.
- ________(۱۳۶۴) **تاریخ ادبیات در ایران**، از اوایل قرن هشتم تا پایان قرن دهم هجری، ج چهارم، چاپ سوم، تهران: فردوسی،.
- علیشیر نوایی، میر نظام الدین (۱۳۶۳) ، **تذکره مجالس النفائس**، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، چاپ اول، کتابفروشی منوچهری، تهران:.
- نفیسی، سعید(۱۳۴۴) **تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری**، کتابفروشی فروغی، تهران: ، ج اول.

ملمعات جامی
(بررسی آرایه ملمع در غزل های جامی)

دکتر اسدالله نوروزی *

چکیده

ملمع در معنی اصطلاحی آن یعنی بهره گیری از جمله ها ، تعبیرات وترکیب های دیگر زبان ها در شعر فارسی ، امری تفننی به حساب می آید و شاید کاربرد آن در سروده های جدی ، مطلوب به نظر نرسد . اما آنگاه که با همراهی دیگرصنایع شعری ، وسیله ای می شود برای چشم بندی بلاغی ، هنرنمایی و ایجادحیرت و التذاذ ادبی در مخاطب، اثر به دل می نشیند و سراینده ستوده می گردد .درمقاله حاضر سعی شده است مهارت جامی در این عرصه به نمایش گذاشته شود.

واژه های کلیدی: غزلیات،جامی ،ملمع ،مصرع، تضمین، قافیه.

مقدمه

ملمع گویی از دیرباز محل توجه شاعران بوده و هرکس به فراخور حال ،گوشه چشمی بدان نشان داده است. کتابهای بلاغی نیز از قدیمترین آنها در فارسی دری گرفته تا آنچه به قلم ادبای امروز چاپ ومنتشر شده است، مبحثی را به این آرایه اختصاص داده اند[۱]. اما این که چرا از میان این همه موضوع و مطلب این یکی را آن هم در غزل های جامی برگزیدم ، شاید بی نیاز از توضیح نباشد . زیرا نه ملمع دل انگیزترین و پرمغزترین آرایه ادبی است و نه جامی سرآمد سرایندگان فارسی زبان ! پس ، پرداختن به آن چرا ؟

جواب پرسش ـ اتفاقا ـ به ارتباط این دوبخش از کلام برمی گردد ؛ مخصوصا روشن ساختن بخش دوم : چه آنگاه که محورکلام طرح زبان و ادبیات فارسی قرن نهم باشد ، دیگر سخن گفتن از جامی نه در حاشیه بلکه در صدر مطالب قرار خواهد گرفت . ضمن آنکه باید خاطرنشان شوم ، نگارنده بر آن نیست که این ادیب لبیب را شاعری بی همتا و یگانه معرفی کند ، بلکه وی را ادیبی فرزانه از تبار استادان سخن می شناسد که در نوع خود نادر است[۲].

اهل ادب می دانند هرگاه توسن ذوق و ابتکار سخنوراز حرکت باز مانده ، شاعر هنرمند به مخلفات و تفنن ها روی آورده ،که ملمع گویی یکی از آنهاست. در آثار قدما وجه غالب این بوده است که سراینده از طریق ملمع سرایی ، ضمن شعر فارسی ، مهارت خویش را در زبانی دیگر به نمایش بگذارد . به همین جهت سعی براین بوده که مفهوم کاملی در قالب کلام ـ نه صرفا کلمه ـ به زبان دوم ارائه شود[۳]. بحث در شیوه های به کارگیری این آرایه نیز از حوصله این نوشته بیرون است و مجالی دیگر می طلبد . آمیختن زبان بیگانه را با سروده فارسی، به

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان.

گونه یک بیت درمیان ، یا یک مصراع در میان ؛ گنجاندن آن در مصراع های دوم و اول بیت ها - با حالت زیگزاگی - که از همان ابتدا مرسوم بوده است ، باید تلاشهایی برای رنگین و دلپذیر ساختن این آرایه به ظاهر کم متقاضی ! به حساب آورد. شیخ اجل سعدی - که جامی در سهل و ممتنع گویی به وی توجه دارد - علاوه بر شگردهای یاد شده ، مثلثات دارد (یک بیت عربی ، یک بیت فارسی رسمی و بیتی نیز با گویش شیرازی) که به طور منظم تا آخر سروده (۵۴ بیت) ترتیب را در ملمع گویی اش رعایت کرده است [۴].

اما در جویبار زمان ، شیوه این شگرد هم ، بسان دیگر آرایه ها ، تحول ، تکامل و توسعه یافته است . در قلمرو طنز افزونتر از زبان معمول به خدمت گرفته شده و کلمه جای کلام را گرفته است . گاهی هم در یک مصرع کلماتی از زبانهای متفاوت منتهی مکمل همدیگر در آهنگ و مفهوم به خدمت آرایه در آمده اند![5]. علی ای حال، باهمه این دگرگونی ها،هنوزمی توان از اصطلاح"ملمع" برای نامگذاری آنهااستفاده کرد[۶].

نگارنده برآن است که ضمن ارائه نمونه های هنر جامی ، تدبیر و تشخیص این شاعر و همکارانش را در تلفیق این آرایه با دیگر صنایع بلاغی ذکرکند تا شاید راهی باشد برای توجیه دل پذیری آرایه ای که علی الظاهر نمی بایست دلنشین واقع می شد ! اشاره به این نکته نیزخالی از لطف نیست که می بینیم جامی هم در غزلهای مختوم به حروف « ت ، د ، م ، ی » که فعل فارسی به سهولت در محل قافیه قرار می گیرد و دسترسی به آنها سهل است ـ بیشترین غزلهای جویباری نیز به همین حروف ختم می شوند-کمتر ملمع آورده و در حقیقت ملمع گویی اش نوعی رندی در به خدمت گرفتن واژه ها و اسلوب کلام عربی برای رام سازی قافیه است!

در آرایه ملمع ، بخشی که مربوط به همگونی و همخوانی این آرایه با صنایعی همچون تضمین ، اقتباس و تا حدی حل و درج می شود ، باید در زمره تداخل های اجتناب ناپذیر قلمدادکرد و امتیازی از این بابت متوجه آرایه ندانست ـ گر چه آرایه پرداز سزاوار ستایش است (۷) لیکن وقتی به عنوان مثال این بیت جامی را زمزمه می کنیم:

تو همـــایی و نیست فر هما — جز دو زلـــف تو دام ظلهما!

(غ ۷ ص ۱۱۳)

تنها شاعر نیست که ستوده می شود بلکه آرایه هم مستحق پسند است . زیرا جدای از هنرمندی سراینده ، وجود این استعداد در ملمع غنیمت شمرده می شود که امکان تلفیق و دو صنعته شدن با جناس مرکب مفروق را یافته ، تا به مدد آن تلالویی تازه به خود گیرد ! کوتاه سخن اینکه ، برای پرهیز از اطناب ، ناگزیرم ابتدا به تحلیل مثال هایی از هرشاخه بسنده کنم ،سپس نمونه های بیشتر ملمعات دلنشین جامی را بی هیچ توضیح اضافی- تنها با ذکر دقیق ماخذ ـ تقدیم اهل دل نمایم ؛ دل‌ی که شیفته زیبایی است و بر سر نوع زبان برپسند خویش پا نمی گذارد!

الف – بهره گیری مستقیم از آیات مبارکه قرآن :

در ازل سر دهانت ز ملک خواست حکیم — نعره برداشت که : سبحانک لا علم لنا

(غ ۲۵ ص ۱۲۰) ← نک . بقره / ۳۲ در ماجرای خلقت آدم (ع) آنگاه که فرشتگان به عجز خود از دریافت حکمت الهی اعتراف می کنند. یا این مثال:

یار خطی که بر عذار نوشت — یولج اللیل فی النهار نوشت !

(غ ۲۷۲ ص ۲۰۹)← عبارت یولج اللیل فی النهار چهار بار در کلام الله مجـــــید و هر بار نیز با آرایه طرد و

عکس آمده است . رک . حج / ۶۱ ، لقمان / ۲۹ ، فاطر / ۱۳ و حدید / ۶ اما آنچه بیت شاعر را زینت بخشیده، صرفا استفاده از آیه نیست ـ که البته در زینت بخشی آن تردید نباید کرد ـ بلکه هنر سراینده در بهره گیری ملموس از این عبارت به حدی است که دو زبانی شدن بیت کمترین خللی به درک و دریافت آن وارد نکرده که هیچ ، حتی تامل حاصل شده از این رهگذر نیز ، برمیزان غنا و ظرا فت تشبیه مضمر موجود درآن و لف و نشر (خط= لیل وعذار= نهار) افزوده است. مثالی دیگر:

درین ره خضرهمت همرهم بس   حریم نیستی ، منزلگهم بس
طرازآستین دلـــــق تجرید   و مـا توفیقي الا بالله ام بس

(غ ۸۱۶ ص ۴۱۵) ← هود / ۸۸ : وما توفيقي الا بالله عليه توكلت و اليه انيب .

ب ـــ مضمون قرآنی:

رهروی ،خوش سخنی گفت ز پیران طریق   کاولین شرط درین راه رفیق است رفیق
طالب صحبت رنـــــدان شو و توفیق ادب   از خـــــدا خواه که : الله ولي التوفيق

(غ ۹۰۷ ص ۴۵۰) ← علاوه برلطافت کلام و برخی ریزه کاری های زبانی ؛ رفیق است رفیق نوعی تولید تعبیر حافظ و یادآور آن در بیت

دریغ و دردکه تا این زمان ندانستم   که کیمیای سعادت رفیق بود رفیق است .

به علاوه توفیق ادب مصراع سوم نیز،تصادفی ما را به یاد " از خدا جوییم توفیق ادب " مولانا نمی اندازد ! چرا که چنین بهره گیریهایی تضمین گونه از سعدی هم دارد .نک. :

عمری دعای جاه و جلال تو گفته ایم   منت خدای را که همه مستجاب شد

(غ۵۳۴ ص ۳۰۷) ← که تاثیر بی تردید آغاز گلستان است و نگارش بهارستان برای اثبات دلسپردگی جامی به نظم ونثر سعدی کافی است . نهایتا اینکه عبارت معروف الله ولي التوفيق را در محل قافیه قرار می دهد ! که هم برگرفته از آیه مذکور در مورد الف است وهم تمام این موارد نشانه ای از مطالعات شاعر و کمک ذخایر ذهنی بدوا چنین شگردهایی ، شاید برخی را به دلیل خلق الساعه نبودن ، خوش نیاید و شاعرانه ننماید اما برای ذوق هایی معتاد و شیفته مهارت نمایی وکسانی که حد اقل بخش مهمی از شاعری را همان ناظم بودن می دانند - و البته خود نیز در زمره ایشانم - یقینا ستودنی است ! بنا بر این ، اظهار فضل هایی این گونه که متضمن مضمون آیه و یادآورصریح آن باشد و نتوان سعی درتضمین وتلفیقش با تلمیع ـــ به دلیل دوزبانه بودن ـــ را انکار کرد خود مطلبی شایان توجه است :

جامی ره هدی به خدا غیرعشق نیست   گفتیم والسلام علي تابع الهدي

(غ اول ص ۱۱۱) که آیه در اصل والسلام علی من اتبع الهدی است . نک . طه / ۴۷ اما باز رمز دل انگیزی بیت صرفا تلمیع و شبه تضمین نیست ؛ بلکه لطفی است که ما ازتکرار واژه هدی دردو مصرع (نوعی تصدیر) و از همه مهمتر قافیه های درونی «هدا و خدا » و انسجام لفظ و درخشش مصراع نخست حس می کنیم. در مصرای دوم هم که شاعر با آوردن لفظ " والسلام " درخشش آن را به نهایت رسانده است!

ج ـــ **حدیث** (در این پخش ، شاعر به همان گونه مبحث قبل - که بهره های متنوعی از آیات داشت - از فیض احادیث نیز برخوردار می گردد.)

ای زهمه ، صورت خوب تو به　　　　صورک الله علي صورته

نک .حدیث فان الله خلق آدم علي صورته← صحیح مسلم ج ۸ ص۳۲ (به نقل ا احادیث مثنوی فروزانفرص۱۱۴)

یا این نمونه ها که به جهت شدت وضوح و کثرت شهرت بی نیاز از شرح و تفسیر است:

کلمیني یا حمیرا کرده ورد　　　　با لب شیرین آن شیرین مقال

وز هلال زلف پر آشوب او　　　　گفته با خالش ارحني یا بلال

گرچه باز نمی توانم به ظرافت لفظی «هلال و بلال» اشاره نکنم و تعمد شاعررا در توجه بدان خاطر نشان نشوم؛ چه در جایی دیگر باز با آن بازی کرده است:

ابرو و خال سیاه تو هلال است و بلال! (غ ۹۶۶ ص ۴۷۲)

د ـــ استفاده از امثال:

زین دو چشم خون فشان افتاد راز دل برون　　　　آری آری کل سر جاوز الاثنین شاع

(غ ۸۹۱ ص ۳۴۳)

صـــــــلای باده زد پیر خـــرابات　　　　بیا ساقی که في التاخیر آفات

(غ ۱۳۹ ص ۱۶۰)

دل جـــــامی به فکر نرگس تست　　　　کـــــل رای من العلیل علیل

(غ ۹۵۵ ص ۴۶۸)

یار اگر در بست بر رویت چه باشی در حرج　　　　صبر کن سر بر درش کالصبر مفتاح الفرج

(غ ۴۱۵ ص ۲۶۰)

شاید نیازی به اشاره نباشد که در همه موارد یاد شده ؛ تنها تضمین مثل و بهره گیری بجا و متناسب با لفظ و مضمون بیت در تلمیع نیست ؛ که بار عاطفی و مؤثر همه آنها بر قرارگرفتن در محل قافیه وختم بیت بدانهاست.

ه ـــ دعا وشکر:

استفاده از آرایه ملمع و به خدمت گرفتن عبارات عربی در ابیات فارسی آنگاه که هدف ذکر دعا یا بیان شکر خدا باشد- البته- لطفی دو چندان خواهد داشت و با طبیعت زبان سازگارتر است ؛ چه ما در نثر و سخن گفتن معمولی نیز بنا بر عادت ، دعاهایمان را به عربی که زبان قرآن و برایمان مقدس است ادا می کنیم . (حال آنکه به حقیقت هیچ لزومی ندارد ؛ چه خالق جهان آفرین برایش همه زبانها ، زمزمه ها و بیان ها ، و آشکار و نهان ها یکی ستا) اما نمونه:

باده صاف ومحتسب با باده نوشان در مصاف　　　　یا غیاث المستغیثین نجنا مما نخاف

(غ ۹۰۰ ص ۴۴۷)

بر درت جـــــــا کنند اهـــل نجات　　　　رفع الله قـــــــــدرهم درجات

(غ ۱۴۱ ص ۱۶۱)

شد به زلفش دل شکسته اسیـــــر   رب سهـــــــل علیه کل عسیر

(غ ۷۷۴ ص ۳۹۸)

میـــوه باغ بهشت بلکه از آن نیز به   سیب زنخدان تست متعنا الله به

(غ ۱۳۴۵ ص ۶۱۹)

سر بی مغز زاهـــــد را توان کرد   برابر با کـــــــدو، ***حاشا و کلا***

به قتل جامی ای جان رنجه گشتی   کـــــرم کردی جزاک الله خیرا

(غ ۱۰ ص ۱۱۴)

طنز این دو بیت اخیر به زیبایی و لطف آن بسیار مدد کرده است و اگر چه بخش پایانی دعا نیزعاری از طنز نیست ؛ به گمان نگارنده حشا وکلای بیت قبل چیز دیگری است به خصوص کلا و کدو برخلاف شکنندگی شئ ! بسیار مستحکم بنای بیت را نگه داشته اند.

و- **ملمعات عادی؛** غیر تضمینی اما عالی:

در این بخش شاعر حرف دلش را به زبان دیگر در شعر فارسی ادا می کند ، رد پای تضمین و حل و درج نیز در آن آشکار نیست اما مثل گذشته مدد جستن از دیگر آرایه ها را برای انسجام هر چه بیشتر شعر از یاد نمی برد.

دی گذشتیم بر آن دلبر و گفتیم دعا   قال : من انتم ؟ قلنا : فقراء غربا !

(غ ۲۳ ص ۱۱۹)

(آرایه سؤال و جواب و مناسبات لفظی کمک شایانی کرده اند !)

چـــــند ای معلم هر روز و هر شب   باشد غـــــزالم محبوس مکتب

شد فـــــرش دیبا از سبزه صحرا   ارسله معنا یـــــرتع و یلعب

(غ ۱۲۱ ص ۱۵۴)

(وزن شاد و مناسب بازی ، استعاره زیبا! آرایه تسمیط بیت دوم ودیگر لطایف معنوی و لفظی آرایه ابداع پدید آورده و بدیع سروده را بدیع تر ساخته است!)

ای که جز قتل محبان هنری نشناسی   قم سریعا و خذ السیف فهذا راسی

لاف جمعیت دل می زنی ای شیخ ولی   پای تا فرق همه تفرقه و وسواسی!

(غ ۱۴۸۵ ص ۶۶۹)

(رأس را راس خواندن و در قافیه فارسی نشاندن البته شایسته تحسین نیست اما وقتی به بیت فوق العاده دل انگیز بعد می رسیم و از پا تا فرق شیخ مدعی جمعیت خاطر را غرق وسواس می بینیم ، دلمان خنک می شود و به لطافت تناسب های لفظی و معنوی این بیت ، اندک کدورت ناشی از ثقیل بودن همزه را از ذهن می زداییم.)

و نمونه دلربای آخر:

لـــــــی حبیب عربی مدنی قرشی   که بود درد و غمش مایه شادی و خوشی

صفت باده عشقش ز من مست مپرس   ذوق این می نشناسی بـــخدا تا نچشی!

(غ ۱۴۸۶ ص ۶۶۹)

سراینده سرمست عذر خواهی از وصف کرده است اما بر سخن شناسان پوشیده نیست که به زبان بی زبانی با همان تناسب انتخاب زبا ن مصراع اول ، چه غوغایی از الفاظ پدید آورده است!

ز ـ بهره گیری ازعبارات کوتاه؛ اما کاملا رسا برای خلق ملمع:

شاید این بخش بتواند موفق ترین قسمت ، قلمداد شود چون هم افراطی در بیان زبان دیگر نیست ـ که اساسا مطبوع نبود مگر چنانکه دیدیم با چاشنی آن آرایه ها ـ و هم چشم اندا زی زیباست از چشم بندی بلاغی، برای نشان دادن مهارت سخنوری و عبور عالمانه و حیرت انگیز از مضایق کلام!

گاه در دل ساز و گه در دیده جا — هر دو جای تست یا بدرالدجا !

(غ ۸ ص ۱۱۳)

(قس. با کاربرد دام ظلهما در اوایل این نوشته ؛ یعنی ، عنایت شود به " دو جا" فارسی و " دجا " ی عربی .)

لبم از خــاک پات می گوید — تشنه زاب حیات می گوید

هر که محــراب ابروان تو دید — عجلوا بالصلوة مـــی گوید !

(غ ۶۴۰ ص ۳۴۳)

(به راستی که محراب جای صلوة است!)

مگویید ای نکوخواهان کزان بدخو ببر جامی — معاذالله ، اگر از وی ببرم با که آمیزم !

(غ ۹۹۹ ص ۴۸۵)

عاشق تو شهید تیغ بلاست — سرکوی تو روضة الشهدا ست !

(غ ۱۶۲ ص ۱۶۹)

به یقین مردم با ذوق ایران از شهدهای شیرین الفاظ شهید وشهدا غفلت نکرده و نمی کنند که کوی ایشان روضه و گلزارمان شده است .

نازنینا ز نـــــــیاز شبم آگـــــاه تویی — واقف آه و دم سرد ســـــــحرگاه تویی

در ره عشق تو جز محنت و غم نیست ولی — چه غم از محنت راه است چو همراه تویی

حاجـــــــت قبله صورت نبود جامی را — قبله حــاجتش المنة لله تـــــــویی!

(غ ۱۵۵۲ ص ۶۹۲)

آیا از ترکیبی بیگانه ، قافیه ای لایق عنوان ارصاد و تسهیم ساختن ، چشم بندی بلاغی و هنری شاعرانه نیست؟!

آن مه که یافت امشب ازو عیش ما رواج — روشن به اوست مجلس ما اطفئوا السراج

(غ ۴۱۱ ص ۲۵۹)

و بیت پایانی و حسن ختام:

بر اوج حسن، روی تو ماهی بود تمام — ماهیت جمال تو این است **والسلام**!

(غ ۹۷۵ ص ۴۷۵)

اینک بقیه شواهد:

جامی نشان ز منزل مقصود می دهد — ای سالکان راه طلب این تذهبون ؟

غ ۱۲۰۰ ص۵۶۲ ← تکویر/۲۶

ســـــــر دهانت ناگشته مدرک — اهل یقین را افگنده در شک

دل شد مجاور آنجا که جـــامی — هذا فراق بيني و بينك

غ ۹۲۱ ص ۴۵۵ ← کهف / ۸

(رندی شاعر در تنوین دادن به فراق ، آن را از مضاف بودن آزاد ساخته و اجازه داده است قافیه به شکل لازم با حرکت فتحه در توجیه ظاهر شود !)

شد برقع روی چو مهت زلف شب آسا — سبحان قدیر جعل اللیل لباسا

غ ۱۲ ص ۱۱۵ ← فرقان / ۴۷ ایضا قس . نبا / ۱۰

سر در گلیم تن شبم آمد به گوش روح — یا ایهاالمزمل قم و اشرب الصبوح

غ ۴۲۷ ص ۲۶۵ ← نک . آغاز سوره مبارکه مزمل

دل به زمین بوس درت شد مثل — *وفقه الله لخیر العمل !*

... بوسه گرفتم که نه حد منست — یک دو سه دشنام بده **لا اقل !**

... خاص که بی خاصیت عاشقی ست — عام کالانعام بود بل اضل

غ ۹۴۱ ص ۴۶۲ ← اعراف / ۱۷۹ همچنین فرقان / ۴۴

روی خود را مگو شریک مه است — در نکویی که لا شریک له است!

غ ۱۸۷ ص ۱۷۸ ← قس . مضامین آیات اسراء / ۱۱۱ و فرقان / ۲

منع سماع نغمه نی می کند فقیه — بیچاره پی نبرد به سر نفخت فیه

غ ۱۳۵۵ ص ۶۲۲ ← حجر / ۲۹ همچنین ص / ۳۸

ز هر طرف که درآمد گشاده رخ آن ماه — مرا مشاهده شد سر ثم وجه الله

غ ۱۳۴۶ ص ۶۱۹ ← بقره / ۱۱۵

ای به رخت هر نفس مهر دل ما فزون — وجهک شمس الضحی ، نحن له عابدون

ابرو و قد خوشت صورت نون والقلم — نقش خط دلکشت معنی ما یسطرون

غ ۱۲۰۱ ص ۵۶۲ ← به ترتیب: آیه اول سوره شمس، همچنین ضحی بقره / ۱۳۸ و قلم / ۱

*

بیا ای اهل دل را *قرت العین* — کمان ابروانت قاب قوسین

غ ۱۲۰۸ ص ۵۶۵ ← نجم / ۹

گشاد از چهره مشکین برقع آن مه — ارانی فیه وجه الله جهره

ز قدش چون درخت وادی طور — شنیدم مژده انی انا الله

غ۱۳۴۱ ص۶۱۷ ← به ترتیب : بقره / ۵۵ و طه / ۱۴

من آزاده را کشت از غمت سرو — بریدش باغبان کالحر بالحر

غ ۷۶۴ ص ۳۹۴ ← بقره / ۱۷۸

خط دمید از لب نوشین تو شیرین دهنا — خضر خواند: انبته الله نباتا حسنا

در ازل سر دهانت ز ملک خواست حکیم — نعره برداشت که: سبحانک لا علم لنا

غ ۲۵ ص ۱۲۰

← به ترتیب : آل عمران / ۳۷ و بقره / ۳۲

ای ز غمزه چشم تو بر جان و دل ناوک زده   دیگری در شک از آن ناوک که بر هر یک زده
زاستخوان سینه چون تیرت، دو نیمه گشته   دل از درون فریاد نصـــف لی و نصف لک زده
غ ۱۴۳۸ ص۶۵۱

حق آفتاب و جهان همچو سایه است ای دل   ا ما رایت الی الرب کیف مد الظل
غ ۹۳۴ ص ۴۵۶

زد شیخ شهر طعـــــــــنه بر اسرار اهل دل   / المـــــرء لایزال عدوا لما جهل
غ ۹۴۴ ص ۴۶۳

ای غـــــمت تخـــم شادمانی ها   وصل تو اصـــل کامرانی ها
...بقعه خــــــیر ماست گوشه دیر   لیس فـــي الکاینات ثاني ها
عیش جامی درو مدام خوش است   طیب الله عـــــیش باني ها
غ ۲۲ ص ۱۱۹

مجلس پیـــــــر مغانست و پر از باده سبوها   طـــــیب الله بها وقت کرام شربوها
... هر طرف باده به کف دردکشانند نشسته   احسن الناس نفوسا و قلوبا و وجوها
غ ۳۴ ص ۱۲۳

نیست جامی را جزا با این همه دعوی مهر   زان رخ نیکو جز آهی ، احسن الله جزاه
غ ۱۳۴۷ ص ۶۲۰

به وصف شاهد ژولیده موی گرد آلود   اشارتیست عجب رب اغبر اشعث
غ ۴۰۷ ص ۲۵۸

زان خط کرام الکاتبین تاخواندحسب وحال من   ننوشت جزسودای او درنامه اعمال من !
غ ۱۲۱۷ ص ۵۶۸

چو جزولا یتجزا ست آن دهان بی شک   چگونه جـــــان منش گشت جزولا ینفک
... دبیر صنع نوشتست گـــــرد عارض تو   به مشک ناب که : الحسن و الملاحة لک !
غ ۹۱۹ ص ۴۵۴

صبح است وز خمار شبم مانده تلخ کام   هات الصـــــــبوح ، صبحک الله ، یا غلام !
غ ۹۷۴ ص ۴۷۵

ساقــیا خیز کـــــه محول حال   روز عشرت نهاد رو به زوال
... در هوای فضای فقـــــــر و فنا   قدسیان از نشیمن اقـــبال
در من آورده روی خـــود گویند   مرحبا مرحبا، تعال تعـــال !
غ ۹۶۵ ص ۴۷۲

در نظم و نثر جامی ، وصف توگوید و بس   لله خـــــــــیر ناظم ، لله در قائل
غ ۹۷۰ ص ۴۷۴

زد به شکرخنـــده لعلت بر دل ریشم نمک   یا غزال الحي ! یا ظبي الحمي ، ما املحک !
غ ۹۱۷ ص ۴۵۳

نقد عمر زاهدان در توبه از می شد تلف — *قل لهم ان ینتهوا یغفر لهم ما قد سلف !*

غ ۸۹۹ ص ۴۴۷

ساریست سر عشق در اعیان *علی الدوام* — *کالبدر فی الدجیة و الشمس فی الغمام !*

غ ۹۸۵ ص ۴۷۹

آن کان حسن بود و نبود از جهان نشان — *والان ان عرفت عـــــلی ما علیه کان*

غ ۱۱۸۲ ص ۵۵۵

صوفی چه فغانست که من این الی الاین — این نکته عیانست من العلم الی العین

... جامـــــی مکن اندیشه نزدیکی و دوری — *لا قرب ولا بعد ولا وصـــل ولا بین*

غ ۱۲۰۶ ص ۵۶۴

قدت سرویست جـــــانا سایه پرور — به صـــد دل در هوای او صنوبر

... به رسم تحفه گر جامی سوی فارس — فرستد این غزل ها ، تازه و تر

زجان فارســــــی گـــویان شیراز — برآیـــد نعـــــره *"الله اکبر"*!

غ ۷۵۹ ص ۳۹۳

ای ز لعلت کام جو *روح الامین* — خط سبزت *رحمة للعالمین* !

غ ۱۲۰۹ ص ۵۶۵

ای کرده بر هلاک من از اهل عشـق نص — جان در تنم زشوق تو *کالطیر فی القفص*

بس دلکش است قصه خوبان و زان میان — تو یوسفـــــی و قصه تو *احسن القصص* !

غ ۸۷۸ ص ۴۳۸

نیاید قصه دوری به پایان — *ولو قلنا الی یوم القیامه* !

غ ۱۳۷۲ ص ۶۲۸

خسته زخـــم عشقم ای ساقی — *لا طبیب لهـــا و لا راقی*

باده غـــــم زدا فکن در جـــام — *انه رقیتـــی و تـــــریاقی*

... شمه ای با تو گفتم و رفتم — *قس علی ما سمعته الباقی* !

غ ۱۴۹۰ ص ۶۷۰

پی نوشت ها

☼ دیوان جامی؛ با مقدمه و اشراف محمد روشن ، موسسه انتشارات نگاه ، چاپ اول ۱۳۸۰

۱ – ترجمان البلاغه ، ملمع را این گونه معرفی می کند :

آنست کی شاعر قصیده ی بگوید بیتی پارسی و بیتی تازی بیک وزن وقافیت نه برسبیل ترجمه ، چنانک شهید بن الحسین < گوید > (منسرح) :

یری محنتی (؟) ثم یخفض البصرا — فدته نفسی تراه قد سفرا

ترجمه

داند کز وی بمن همی چی رسذ — دیگر باره زعشق بی خبرا

[دوبیت دیگر به همین نحو با ترجمه آورده ، بعد ازقول شاعری یک بیت عربی و بیتی فارسی بدون ترجمه ذکر کرده ، می نویسد :]
این قصیده دراز است ، بذین قدرختم کردم .< وبوذ > کی یک مصراع تازی بوذ و یکی پارسی ، (مثالی که می آورد دوبیت است با مصراعهای اول وآخر عربی ، فارسی در میان) ← ترجمان البلاغه ؛ محمد بن عمر الرادویانی ، به تصحیح و اهتمام احمد آتش وانتقاد بهار، انتشارات اساطیر ، چاپ دوم ۱۳۶۲ صص ۱۰۷ و ۱۰۸
ایضا نک . حدائق السحر ص ۶۳ ، جای شگفتی است که المعجم به ملمع اشاره نکرده است ! شگفت تر آنکه مصحح معاصر این کتاب ــ دکتر سیروس شمیسا نیز شاید متاثر از همین اثر ــ با وجودی که بسیاری از آرایه های متکلفانه را در فصلی از کتابش (نگاهی تازه به بدیع) با عنوان تفنن یا نمایش اقتدار ذکرکرده ، به ملمع نپرداخته است !
ابدع البدایع :
ملمع آن است که بیتی یا مصراعی فارسی آورند و دیگر تازی و گاه به سه لغت نیز آمده و ممکن است زیاده هم گفته وساخته شود . ← ص ۳۲۶ ابدع البدایع ؛ شمس العلمای گرکانی ، به اهتمام حسین جعفری ، انتشارات اسرار تبریز ۱۳۷۷
استادهمایی می نویسد : ملمع آن است که فارسی و عربی را در نظم به هم آمیخته باشند ، چنانکه مثلا یک مصراع فارسی و یک مصراع عربی ، یا یک بیت یا چند بیت فارسی و یک بیت عربی بگویند . ← فنون بلاغت و صناعات ادبی ، موسسه نشر هما ، چاپ چهارم ، خرداد۱۳۶۷ ص ۱۴۶ .
۲- زنده یاد استاد دکتر غلامحسین یوسفی در آخرین اثر ارزشمندش جامی را شاعر و عارف و دانشمندی نامور معرفی می کند که دارای آثاری معتبر است . نک . چشمه روشن ـ انتشارات علمی ، زمستان ۱۳۶۹ ، مقاله قبله عشق صص ۲۶۸ تا ۲۷۸ . از نکته های درخشان آن نوشته می توان به این اظهار نظرهااشاره کرد که مورد اتفاق دیگر ادبا ومنتقدین نیزهست : وی [جامی] با احاطه ای که بر زبان فارسی داردــ و ترجمه های روان او از زبان عربی[که]نمودار این توانایی در هردو زبان است ــمی تواند اندیشه های ژرف و نیز نکته های لطیف را آن چنان مانوس و مطبوع بیان کند که گویی ما خود آنها را اندیشیده و بر زبان آورده ایم . شعر جامی پرش اندیشه و خیال مولوی ، زدودگی پر جاذبه و کرشمه عطر آگین اشعار سعدی و جلوه دلکش و پرفروغ غزل حافظ را ندارد اما هم از وضوح برخوردار است ، هم از نیرو ، هم از زیبایی ، و این ویژگی ها شعر او را آسان فهم و مؤثر و دلربا کرده است .
۳ - زمانی شاعر آن را با ترجمه همراه می سازد ؛ نک . نمونه ترجمان البلاغه واین سروده شیخ بهایی :

کل من لم یعشق الوجه الحسن   قربوا جل الیه والرسن !
هرکه را درسرنباشد عشــــق یار   بهراو افسار و پالانی بیار

۴ - آقای محمد جعفر واجد این ملمع سعدی را به شکل مستقل با عنوان شرح و تصحیح مثلثات شیخ اجل سعدی توسط انتشارات اداره کل فرهنگ و هنر فارس به چاپ رسانده است .
۵ - نک . مثال های فکاهی از قبیل :

الو تاکسی ! کجا؟ میدون اعـــدام   آی ام مستر تقی از خارجــه کـــام !
قـــال پروفسور گل پای تختـــه   آخ! لسن سون وری وری سخـــــته
آی ام زغمـت وری وری ســـاری   پیکچرتو بده فور یادگـــــــــاری !
انی رایت گربه فی سر دیگ اشکنه   ثم اخذت دمها قال نکش که میشکنه ! و...

۶ - . استاد در پاورقی صفحه۱۴۶صناعات ادبی، وا ژه را رشه یابی کرده است : کلمه ملمع ماخوذ است از لمعه به معنی پاره یی از گیاه که خشک شده و باقی تر باشد ، یا قسمتی از عضو که در شست وشو خشک مانده است و همچنان بخشی از صفحه کاغذ و پارچه و نظایر آن که روشن و درخشان و قسمت دیگرش تاریک ومکدرباشد . پس کلمه ملمع یا لمعه لمعه : به معنی چیزی است که از دو بخش ممتاز ترکیب شده باشد وعبارت دلق ملمع مرادف مرقع به معنی جامه درویشانه که رقعه رقعه به هم دوخته شده و وصله های ناهمرنگ ناجور خورده باشد ، و همچنان اسب ملمع یعنی ابرش که خالهای مخالف رنگ اصلی خود داشته باشد ، همه از همان معنی ماخوذ است .

۷ - نک . این دو مثال از سعدی و حافظ :

گو نظر باز کن و خلقت نارنج ببین   ای که باور نکنی في الشجر الاخضر نار

(کلیات سعدی ؛ به اهتمام محمد علی فروغی ، انتشارات امیرکبیر ، چاپ هشتم ۱۳۶۹، ص ۷۲۰)

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت   شیوه جنات تجری تحتهاالانهار داشت

(حافظ به سعی سایه ؛ نشر کارنامه ، چاپ هفتم ۱۳۷۷ ، ص ۷۶)

انعکاس جلوه های اجتماعی، فرهنگی در هفت اورنگ جامی

دکتر حسین نوین*

چکیده

براساس نظریه ی جامعه شناسی ادبی ، آثار ادبی همواره محصول ومولود حیات و شرایط اجتماعی است و آیینه ی تمام نمای روزگار خود می باشد جامی که خود شاعری منتقد و مصلح اجتماعی است ، دارای اشعار زیبا و با جلوه ها و انعکاسات مختلف اجتماعی است . در اشعار جامی ، بخصوص در هفت اورنگ او ، بسیاری از نشانه های اجتماعی ، اقتصادی ، فرهنگی و سیاسی روزگار جامی کاملا نمایان است .اغلب طبقات اجتماعی اعم از صاحبان دانش و رتبه های اجتماعی و یا مردم عامی ، آلوده به ریا ، تفرقه و فریب کاری و هوسرانی بودند. واعظان و فقیهان شهر نیز از تهذیب لازم به دور بوده و گرفتار انواع فسادهای اجتماعی شده بودند .پوشش های گوناگونی نیز در روزگار جامی رواج داشت: برقع ، چادر ، کلاه ، معجر ، مقنعه از جمله پوشش هایی است که جامی به آنها اشاره نموده است .خرقه ، ازار ، دراعه ، دلق ، قباهم ازتن پوش های رایج روزگار بود . پایدان و گرگا بی ، موزه و نعلین هم از پاپوش های آن زمان به شمار می آمد. پارچه ها و منسوجاتی چون اطلس ، اکسون ، پلاس ، خز ، دیبا، قصب و سقلاطون هم دراین روزگار مورد استفاده ی مردم بود . خوردنی هایی چون چرب رود ، هریسه ، پالوده ، لوزینه ، حلوا و آش هم در روزگار جامی مورد استعمال مردم بود اعتقادات و باورهای خرافی و عامیانه ی فراوانی د رزمان جای مرسوم بود؛ از جمله علوم غریبه ، کیمیا ، سحر ، شعبده بازی و فال بینی ، جفرو ... درهفت اورنگ جامی ضرب المثل ها و سخنان حکیمانه ی دلنشین و پر محتوای فراوانی به چشم می خورد که اغلب آنها برگرفته از فرهنگ رایج عامه ، برخی نیز مقتبس از آیات قرآنی و احادیث اسلامی می باشد .

واژه های کلیدی : جامی ، شعر ، سیمای روزگار، اجتماع .

مقدمه

امروزه با پیشرفت علوم اجتماعی، جامعه شناسی و با توسعه ی روز افزون نظری «جامعه شناسی ادبیات» و بازتاب علمی نظریه های روان شناختی یونگ در خصوص ادبیات و مفاهیم مختلف علمی آن، ادبیات، بخصوص از منظر اجتماعی و انسانی آن، بیشتر مورد توجه علما و اندیشمندان عرصه های علمی و فرهنگی قرار گرفته است؛ اهمیت امر تابدان حد است که از ادبیات نه تنها به عنوان مقوله ی ذهنی و فکری بشری، بلکه به عنوان آیینه و مجلای انعکاس و بازتاب های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی نیز مورد توجه و ارزیابی قرار می گیرد؛ به عبارت دیگر بر اساس نظریه ی جامعه شناسی ادبیات و عقیده ی بزرگان و صاحب نظرانی چون هگل (۱۸۳۱-۱۷۷۰م) و

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی .

هیپولیت تن (۱۸۹۳ – ۱۸۲۸ م) و لوکاچ (۱۹۷۱ – ۱۸۸۵ م) و دیگران، ادبیات محصول و مولود شرایط اجتماعی و فرهنگی روزگار خود می باشد و لذا در آیینه ی ادبیات هر دوره ای از روزگاران بشری، می توان سیمای جامعه و روزگار آن آثار را به وضوح مشاهده کرده و آنها را مورد مطالعه و ارزیابی قرار داد.

هگل و هیپولیت تن بر این باورند که هنرمند بیان کننده ی حقیقت و ضرورتاً مبین حقایق اجتماعی و تاریخی می باشد و از آنجا که هر نویسنده یا شاعری، عضوی از جامعه ی دوران خود می باشد، لذا می توان او را به مثابه موجود اجتماعی مورد مطالعه قرار داد.

در حقیقت در اجتماع ساز و کارهایی وجود دارد که ادیب و شاعر و نویسنده را به خلق آثار ادبی وا می دارد و نحوه ی نگرش و ذوق و شعور خالق آثار ادبی نیز تابعی از احوال و شرایط اجتماعی روزگار اوست و همان گونه که جامعه بر ادبیات تاثیر می گذارد، ادبیات نیز در همان جهت و همان سو و با همان نیرو جامعه را تحت تاثیر خود قرار می دهد.

با تامّل و تعمّق در آثار ادبی شاخص در می یابیم که آثار ادبی همواره محصول و مولود حیات و شرایط اجتماعی است و مجلای روشنی از اوضاع و احوال اجتماعی دوران خود به شمار می آید و چون زبان و نگرش ادبیات نیز صادق و بی ریاست، لذا بازتاب ها و انعکاسات اجتماعی آن نیز سالم و دست نخورده و بی غرض می باشد؛ به عبارت دیگر «ادبیات دروغ نمی گوید.» (آل احمد ،۱۳۵۸، ص۶۱) و اصیل ترین اسناد هویتی هر ملتی ادبیات است، مابقی جعل است.(آل احمد ، ۱۳۵۶ ص ۱۶۳).

بنابراین رویدادها و پدیده های بی شماری از رخدادهای اجتماعی و فرهنگی دوران گذشته را می توان از گنجینه های ژرف و پهناور ادب فارسی و در زمینه های مختلف تاریخی، اجتماعی، جغرافیایی، اقتصادی، اخلاقی و... به طور مستقیم یا غیر مستقیم به دست آورد، روژه باستید (۱۹۷۴ – ۱۸۹۸ م)، جامعه شناس و مردم شناس معروف فرانسوی، در کتاب خود تحت عنوان «هنر و جامعه»،(باستید ۱۳۷۴ ،ص ۱۷) چنین می نویسد :

«تحلیل های جامعه شناختی می تواند از دیدگاههای مختلف انجام پذیرد؛ می توان از آفریننده ی اثر و جایگاهی که وی در جامعه به خود اختصاص داده، آغاز کرد یا از مصرف کنندگان هر اثر هنری و توزیع آن در سلسله مراتب های اقتصادی و اجتماعی جامعه و یا از نهادهایی که بر آفرینش اثر هنری تاثیر گذاشته اند، همچنین در مورد اثر هنری، جامعه شناسی هنر، تاثیر قید و بندهای اجتماعی را در آثار هنری مورد بررسی قرار داد. بر شمردن آنچه گذشت، گستره و محدوده ی جامعه شناسی را مشخص می کند.»

با مطالعه ی چنین بازتاب های روحی و اجتماعی است که درک بهتری از فرایندهای تاریخی، اجتماعی و فرهنگی دوران مورد مطالعه حاصل می شود. به همین جهت بهترین و مطمئن ترین راه شناخت یک جامعه، ادبیات آن جامعه می باشد؛ زیرا به علت های فراوان، تاریخ نگاران از ثبت وقایع و رخدادهای اجتماعی خود داری کرده اند و این وظیفه و کارکرد بر عهده ی ادبیات نهاده شده است و لذا ادبیات تنها به عنوان بخشی از میراث فرهنگی ملت ها به شمار نمی آید و تنها به محیط بی جان ارتباط ندارد، بلکه ادبیات هر دوره ای جریان سیال و جاندار تاریخی و اجتماعی است که هر گونه صورت ها وجلوه های گوناگون جوامع بشری را، اعم از درونی یا

بیرونی،در خود نشان می دهد و ما را به دورترین نقطه ی تاریخی حیات بشری، سالم و بی غرض، رهنمون شده و ما را با هر گونه احساس، تفکر، آمال و جنبه های گوناگون حیات اقوام و ملت های گذشته آشنا می سازد.

با عنایت به مراتب فوق و یا توجه به رسالت و اهداف پژوهشی ما در این مقاله، ما نیز با یک نگرش جامعه شناسی ادبی، به یکی از حساس ترین دوران های تاریخی و بسترهای متلاطم حیات اجتماعی و فرهنگی کشورمان (قرن نهم هجری)، نظر افکنده و اوضاع و نشانه های اجتماعی – فرهنگی آن را مورد مداقه و بازیافت جامعه شناختی ادبی قرار داده‌ایم. برای نیل به این مقصود، به سراغ یکی از شاعران بزرگ و پرکار این دوران، جامی، رفته‌ایم.

جامی شاعری است که دارای دیدگاههای ارزشمند جامعه شناختی است؛ اشعار او دارای تصاویر زیبا وگویایی از طبقات، اقشار مختلف اجتماعی دوران خود، و مجلای افکار،ایده ها و باورهای مختلف دوران پر تلاطم خود می باشد. جامی از جمله شاعرانی است که تعهد والای اخلاقی، اجتماعی و انسانی را در اشعارش به وضوح به نمایش گذاشته است و در این راستا، سیمای راستین روزگار خود را نیز به تصویر کشید، و به آثارش یک نگرش رئالیستی و قابل اعتمادی بخشیده است.

جامی با بینش روشن وموشکافانه ی خود از اوضاع اجتماعی و فرهنگی زمان خود سخن می گوید؛ ویژگی های مختلف اقتصادی، اجتماعی ، سیاسی و فرهنگی را تیز بینانه ترسیم می نماید؛ حال و هوای مردم، حکومت، طبقات گوناگون اجتماعی، نحوه ی معشیت، آداب، رسوم و باورهای دینی و اجتماعی را به طور واضح و روشن بیان می نماید. او مننتقدی بی ریاست. محقق و جامعه شناس روشنفکر و متعهد زمان خود است که سیمای جامعه را در قالب اشعار و سخنان منظوم و پر نغز خود به تصویر می کشد و ما را به سفر تاریخی و اجتماعی دوران خود دعوت نموده و با مردم ، اوضاع زمان و خصوصیات اجتماعی و فرهنگی (قرن نهم هجری) آشنا می سازد. این روش یکی از پربها ترین راهکارهایی است که جامعه شناسی ادبیات در اختیار ما قرار می دهد.

بیان مساله

مقصود ما از اجرا و انجام این مطالعه تحقیقی، در اصل بازیافت و شناسایی جلوه ها و نمودهای مختلف اجتماعی – فرهنگی گمنام و نا شناخته ی روزگار جامی است که اغلب آنها یا از چشم تیز بین تاریخ پنهان مانده، و یا به دست تطاول و هجران حوادث تاریخی مفقود شده و یا مورد تحریف و دگرگونی قرار گرفته است.

برای انجام این مهم و گام نهادن در وادی این معرفت، اشعار هفت اورنگ جامی را مورد استناد و مطالعه ی خود قرار داده ایم. این اشعار ضمن دارا بودن شیرینی و حلاوت ادبی خاص و داشتن مضامین و اندیشه های بلند عرفانی، اخلاقی و تربیتی، حاوی بهترین نشانه ها و جلوه های مختلف اجتماعی و فرهنگی دوران جامی است. با مطالعه ی آنها این پرسش ها به ذهن متبادر می شود که:

۱ – اوضاع و احوال عمومی جامعه و طبقات مختلف مردمی روزگار جامی چگونه بوده است؟

۲ – مردم دوران جامی دارای چه نوع معیشت و طرز زندگی اجتماعی بودند؟

۳ – مهمترین دانش ها و علوم رایج کدامها بودند؟

۴ – چه نوع باورها و اعتقادات عمومی و سنت های عامیانه در آن روزگار رواج داشته است؟

اهداف تحقیق

همان طوری که اشاره شد، هدف اصلی این مقاله تبیین و روشنگری جلوه ها و مراتب مختلف اجتماعی و فرهنگی قرن نهم هجری است که در اشعار جامی به صورت ها و در مناسبت های گوناگون انعکاس یافته است. جامی شاعری تیز بین و هوشیار و مسئول اجتماعی دوران خود است و لذا در بیان اوضاع و احوال مختلف روزگار خود صادقانه و محققانه ظاهر شده و لذا مطالعه ی اشعار او بسیاری از جلوه ها و نمودهای پنهان و حلقه های مفقوده ی اجتماعی و فرهنگی روزگار حساس و پر التهاب قرن نهم را بر ما آشکار می سازد.

ضرورت و اهمیت علمی مقاله

با پیشرفت روز افزون علوم مختلف بشری، ادبیات و جامعه شناسی ادبیات نیز پا به پای سایر علوم و تجارب بشری، درصد گره گشایی و روشنگری افق های ناگشوده ی علمی و اجتماعی است و لذا مطالعه ی آثار ادبی (از جمله اشعار جامی)، از منظر جامعه شناسی ادبی و با رویکردهای علمی آن، بسیاری از جلوه های اجتماعی، فرهنگی و حتی سیاسی دوران شاعر را بر ما معلوم می سازد.

همگامی و همسویی نمودن تحقیقات ادبی و علوم انسانی با سایر موضوعات و جریانات علمی، کمک شایانی است در مسیر اعتلاء و شکوفایی علمی ادبیات و علوم انسانی امروزی.

بررسی منابع (پایه های نظری و پیشینه ی تحقیق)

بر اساس نظریه های جدید علمی، امروزه دیگر هنر و ادبیات صرفاً در جنبه های هنری و زیبا شناختی آن ‌رد توجه قرار نمی گیرد، بلکه به عنوان مفسر و مبیّن جلوه ها و سیمای گوناگون دنیای اطراف زندگی هنرمند و حب ذوق نیز مورد عنایت و استفاده قرار می گیرد. (هر برت رید،۱۳۵۲)

بنابراین جامعه شناسی ادبیات نه تنها تاریخ ادبیات، بلکه تاریخ انسان های موجود در جامعه را بر اساس ‌فت و شنود آفرینندگان واژه ها، اسطوره ها و اندیشه ها، یا معاصران و آیندگان آنها بازنویسی می کند. (روبراسکارپیت ، ۱۳۷۶)

اما باید گفت که توجه به این مقوله ی علمی در کشور ما سابقه ی طولانی ندارد و نخستین کار علمی در خصوص جامعه شناسی ادبی در سال ۱۳۵۸ به وسیله دکتر صدیقی صورت گرفت (مسعود کوثری، ۱۳۷۹) محمود روح الامینی هم در سال ۱۳۵۷ کتابی تحت عنوان «نمودهای فرهنگی – اجتماعی در ادبیات فارسی» منتشر کرد و بر دامنه ی تحقیقات گذشتگان افزود.

مشابه چنین کارهای تحقیقی در خصوص بعضی از شاعران و نویسندگان کلاسیک پرداز ایرانی صورت گرفته است. اما در خصوص شاعر مورد نظر ما، جامی، کار علمی خاصی انجام نشده است. تحقیقات و پژوهش

هایی هم که درباره ی جامی صورت گرفته، اغلب در راستای معرفی افکار،آثار و سبک شاعری او و گاهی نیز در جهت معرفی اوضاع و احوال اجتماعی، فرهنگی و سیاسی روزگار شاعر (قرن نهم هجری) به عمل آمده است؛ مانند تحقیقات دکتر ذبیح الله صفا، ادوارد براون و علی اصغر حکمت، لذا می توان گفت که این مقاله، اولین پژوهش علمی است که در معرفی اشعار هفت اورنگ جامی بر مبنای نظریه ی جامعه شناختی ادبی به عمل می آید.

مواد و روش های پژوهشی

روش پژوهشی ما در این تحقیق، به صورت تاریخی خواهد بود. در این شیوه اشعار جامی در یک روش و مقطع تاریخی خاصی، مورد مطالعه، باز بینی و بررسی قرار گرفته است. و طی آن کلیه ی اشعار جامی در هفت اورنگ او (سلسله الذهب، سلامان و ابسال، تحفه الاحرار، سبحه الابرار، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خسرو نامه ی اسکندری)، که بیش از بیت و دو هزار بیت می باشند، مطالعه شده است. طی مطالعه هر گونه نمودها، جلوه ها و نشانه های اجتماعی – فرهنگی روزگار شاعر ، مورد شناسایی و بازیافت گردیده و پس استخراج ، طبقه بندی موضوعی شده است.

در این روش داده های به دست آمده، بر اساس موضوعات مشترک و یکسان طبقه بندی شده و هر کدام تحت موضوع و یا عنوان خاصی نیز مورد ارزیابی و تحلیل قرار گرفته است.

زندگی جامی

عبدالرحمن بن جامی، خاتم الشعرا، بزرگ ترین شاعر و نویسنده ی نامی ایران در قرن نهم هجری است. او در سال ۸۱۷ هجری قمری در خرگرد (خرجرد) جام متولد شد. خاندان او صاحب علم و نسب او نیز به قضات قرن دوم هجی منتسب است. (عبدالواسع با خرزی، ۱۳۷۱ ص ۴۵)

جامی دارای مطالعات و تحصیلات مختلفی در زمینه های علوم ادبی، کلامی بود از نجوم وهیئت روزگار نیز بهره ها داشت.

جامی گرایش و علاقه خاصی به صوفیان نقشبندیه داشت. وی مدتها نیز در هرات به تدریس مشغول بد به تالیف آثاری چون نقد النصوص فی شرح الفصوص (۸۶۳ هـ ق) مشغول بود.

مدتی بعد با امیر علیشیر نوایی، ندیم و وزیر سلطان حسین میرزا، آشنایی و مصاحبت پیدا کرد. مدتی نیـ به سیر و سفر پرداخت.

جامی به سبب علّو مقام ادبی و علمی و معنوی که پیدا کرده بود، پیش از آنکه به دوران کهولت و پیری برسد، در همه ی ممالکی که در آن روزگار تحت سیطره و نفوذ زبان فارسی قرار داشت، یعنی از امپراتوری عثمانی تا اواسط قاره ی آسیا و هندوستان شهرت پیدا کرد و مورد احترام اهل و فضل وادب قرار گرفت.

جامی در سال ۸۹۸ هجری قمری در سن ۸۱ سالگی در هرات وفا کرد و در کنار مزار شیخ سعدالدین کاشغری به خاک سپرده شد. (خواندمیر ،۱۳۶۲ص ۳۳۸)

آثار جامی

جامی دارای آثار زیادی در زمینه های مختلف نظم و نثر فارسی و عربی است؛ مولف تحفه ی سامی، شمار آثار او را به ۴۴ مجلّد ذکر می نماید که تعدادی از آنها عبارتند از:

۱- شواهد النبوه؛ در حقیقت جلد نخست نفحات الانس است.

۲- اشعه اللمعات؛ شرح لمعات بیست گانه ی فخرالدین عراقی است.

۳- شرح فصوص الحکم

۴- نقد النصوص فی شرح النقش الفصوص؛ به نثر فارسی و عربی و شواهدی از بزرگان صوفیه و شامل معانی اصطلاحات عرفانی است.

۵- نفحات الانس من حضرات القدس؛ در اصل ترجمه گونه ای از طبقات الصوفیه؛ اثر عبدالرحمن سلّمی است.

۶- دیوان جامی

۷- هفت اورنگ جامی و...

جامی علاوه بر احاطه ی وسیع بر علوم زمانه و داشتن شخصیت والای عرفانی، دارای طبع شاعری قوی و نیرومندی بود، مفاهیم عمیق و والای فکری و عرفانی او به سادگی در قالب الفاظ و عبارات فخیم گرد آمده است.

هر چند که به نظر عده ای جامی همراه با بابافغانی شیرازی (م. ۹۵۲ هـ. ق) نخستین بارقه های سبک هندی را به دهلی، دکن، اصفهان و سایر جاها نفوذ دادند، (آذر بیگدلی ، ۱۳۳۶ ص ۳۲۴) . امّا می توان گفت که در اشعار او موارد زیادی از نشانه ها و مشخصات سبک خراسانی و عراقی وجود دارد و لقب خاتم الشعراء سبک عراقی نیز به همین دلیل به او عنوان شده است.

انعکاس اوضاع و احوال اجتماعی

جامی شاعری مصلح و منتقد اجتماعی است و لذا به همه چیز و به همه ی اقشار و گروهها و مسائل بیرونی به دیده ی نقادانه و هوشیارانه می نگرد و «ادب عصر با پسندهای غالبش، از او شاعری نساخته است که در تنگنای شعر و شاعری بماند، همچنان که تصوف عصر هم او را در خانقاه محبوس نکرده است.» (مایل هروی ، ۱۳۷۷ ص ۸۹)

بر این اساس صداقت در روایت و صلابت رای جامی نیز در بیان اوضاع اجتماعی و تصاویر واقعی آن قابل تحسین و اعتماد است. ما در این قسمت از سخنان خود، در راستای تبیین و معرفی طبقات و گروههای مختلف اجتماعی و اوضاع و احوال اجتماعی آنان، ابتدا به معرفی چهره ی برخی از طبقات مختلف جامعه (عصر جامی) می پردازیم:

۱- طبقات خاص و عام

در عصر جامی ، طبقات خاص (تحصیلکردگان و صاحبان دانش) اغلب از باطن و سرشتی سازگار برخوردار نبودند. جامی از آنان به عنوان «اصحاب تفرقه» یاد کرده و می گوید:

خدمت مولوی[1] چه صبح و چه شام   دارد اندر کتابخانه مقام

متعلـــق دلـــش بـه هـــر ورقـــی / در خیـــــالش زهـــر ورق سبقی
نه شبش را فـــــــروغی از مصباح / نه دلش را گشـــــــادی از مفتاح
کرده کشـــــاف بـــر دلش مستور / نور کشف و شهود و ذوق و حضور
گرد خانه کتـــاب هـــــای سره / از خری همچوخشت کـــرده، خره
از مجلــــــد ندیده غیر از پوست / پی نبـــــرده به نغزها که در اوست

و درباره اوضاع فکری و آشفته‌ی عوامان و فریبکاری و هوسرانی آنان نیز می گوید:

عـــــام را خـــود زشام تا به سحر / نیست جز خورد و خواب ذکر دگر
سخن از دخل و خرج راند و بس / شهـــــوت بطن و فرج راند و بس
همتش نگـــــــذرد ز فرج و گلو / دانـــــد از امر فانکحـــوا و کلوا...

همین طبقه ی عامی هوسران در تجارت و داد و ستد خـود بـا دیگـران نیـز، هماننـد دزدان و راهزنـان بـه دوست و دشمن نیز رحم نمی کنند و جز حرص و کلاهبرداری و غش در معامله، چیزی را دنبال نمی کنند:

ور زراعت کنند به دشت و دره / یا به ده یا به شهـــــر و باغ و تره[۲]
تخم حرص و هـــــوای او یکسر / ندهد جز نکـــــال و خسران بر
وربود اهـــــل صنعت و پیشـــه / غیر آتش نبـــــاشد اندیشـــــه...
گوش کن سیـــــرت عوانان را / به تقـــلب درم ستـــانـــان را
نه چه گویمت دگر مجالم نیست / بیش از این قوت مقالم نیست...

(سلسله الذهب ، ۱۳۷۸ ص۲-۱۲۱)

۲- واعظان و فقیهان

در عصر جامی، واعظان ، علما و فقیهان از «تهذیب جان و عقل» دور افتاده اند و زجر اصحاب و لگدزدن منبر هنر آنان به شمار می آمده است. فقیهان عصر نیز سینه ای پر کینه و دلی پر از هـوس و وسـواس داشـته‌انـد؛ جامی در این باره می گوید:

مقتــــــدای زمانه، خواجه فقیه / با درون خبـیث و نفس سفیـــــه
حفظ کـــرده است چند مساله ای / در پی افکنـــده از خران گلـــــه ای
سینه پر کینه، دل پر از وسواس / کرده ضایع به گفت و گوی انفاس
عمر خود کرده در خلاف و مرا / صرف حیض و نفاس و بیع و شرا...
هر کسی را به خود گمان آنست / که همین اوست آن که انسان است

(همان، ۱۳۴)

جامی به آن دسته از علما و صاحبان دانشی نیز اشاره می کند که به علـت فقـدان تقـوای دینـی و پـروای اخلاقی، همچون عوامان و نادانان به هر گونه فساد و آشوب و هوسرانی دست مـی زننـد. اغلـب ایـن دسـته، کـه از

صاحب منصبان دولتی و حکومتی و از گردانندگان امور اجتماعی جامعه می باشند ، شرع و دین را وسیله مردم آزادی و اطفاء اهواء نفسانی خود قرار داده اند؛ جامی در این باره می گوید.

آن که شرع خدای از اوست تباه	نیست گویا ز سرّ شرع آگاه
کرده در کوی و خانه و بازار	شرع و دین را بهانه ی آزار
کار باطل کند به صورت حق	برد از شرع مصطفی رونق
می کند پایه ی شریعت پست	تا دهد مایه ی طبیعت دست
میر بازار وشحنه ی شرع است	شرع از او، اوزشرع بی بهر است...

(همان ، ۵-۱۶۴)

آداب و رسوم خانقاهی روزگار پر فراز و نشینی را طی کرده است و همچون اغلب مشرب های فکری و دینی دچار انواع انحرافات، تحریف ها و دگرگونی های فرهنگی و اجتماعی شده است.

در سیر تصوف ایران معمولاًاز قرن پنجم هجری به بعد، «غلبه ی قشر بر مغز و پیروزی ظاهر بر حقیقت نمایان می شود.»(حقیقت، ۱۳۶۱ص۵۷۴) اغلب عرفا وشعرای نامدار نیزبه آن اشاره کرده‌اند: اوحدی مراغدای دراین باره می گوید:

اهل مکر و ریا بکوشیدند	به ریا روی دین بپوشیدند
سخن صدق سر به لاف آورد	دین چو سیمرغ رو به قاف آورد...

و سپس با زبانی طنز آلود به انتقاد از پیران و مشایخ دروغین و ریا کار روزگار خود پرداخته و می گوید:

پیر شیاد دانه پاشیده	گرد او چند نا تراشیده
ریش را شانه کرده پره زده	سر که بر روی نان و تره زده...

(کلیات ،۱۳۷۵ ۵ص و ۶۴۲)

جامی به کرات از مشترعان دروغین، که ظاهری با صلاح و باطنی با فساد دارند، انتقاد کرده و خذلان وسیه رویی آنان را بر ملا کرده است؛ او در جایی می نویسد: «و متشبه مبطل به ایشان: جماعتی که خود را در زی صوفیان اظهار کنند و از حیث عقاید و اعمال و احوال ایشان عاطل و خالی باشند و ربقه ی طاعات از گردن برداشته، خلیع الغدار در مرتع اباحت می چرند.»(نفحات الانس، ۱۳۷۵ ص۱۲-۵)

جامی در هفت اورنگ نیز به صورت های گوناگون مشایخ صوفیه و مریدان غافل آنان را که از روی نادانی و بی دانشی به تصوف ریایی روی آورده و شریعت را بهانه ای برای شکم بارگی، مفت خوری و مرید بازی خود ساخته اند، مورد انتقاد قرار داده است. جامی آنان را متهم می کند که برای به دست آوردن آش و نان ، از دین و شریعت برای خود دکانی گشوده اند و با گرم بازاری خود، هوسرانی و امردبارگی را میان مریدان رواج می دهند؛ در این بار، می گوید:

حذر از صوفیای شهر و دیار	همه نامردمند و مردم خوار...
ذکرشان صرف بهر سفره و آش	فکرشان صرف در وجوه معاش
بهر نیل امانی و شهوات	کرده میل اوانی و ادوات

فرش هـــــای لطیف افکنـده ظــرف های نکـو پراکنده...
هرکجا مفسدی مجــالی یافت که امردی رازشهر سر بر تافت
کرد یـاد حضـــور درویشان کــه سرم خاک مقدم ایشان...
(سلسله الذهب ،۱۳۷۵، ص ۹۰-۱۸۹)

مفاسد و انحرافات اجتماعی

دوران جامی روزگار پر مفسده و آلوده ای است؛ انـواع انحرافـات اجتمـاعی و فرهنگـی در ایـن دوران رواج یافته است؛ از مجالس لهو و لعب و شرابخواری و دزدی گرفته تا مفاسد اخلاقی و جنسی وامرد بـازی، کـه همـه ی اینها از دید منتقدانه جامی به دور نمانده است؛ جامی در این باره می گوید:

کرده ای عادت و خو پرده ی خویش بازکن خوی زخـــود کرده ی خویش
دیـده کـــز بهـر صنایع بـاشد تـــا دلیـــل ره صـــانع بـــاشد
منظر شاهـد رعنـــا ســـازی بـــا رخـــش نـــرد تمـــاشا بازی...
آنچه گفتـــم همه عادات بداست که نه شایسته ی دیـــن و خرد است
(سبحه الابرار ، ۵-۵۹۴)

خواجه را بیـــن کـه از سحر تا شام دارد اندیشـــه ی شـــراب و طعام
فـارغ از خلـــد و ایمن از دوزخ جـــای او مزبلـــه است یـــا مطبخ
معده ی فاســد ز اشتهای دروغ مـــــی دهد... و مـــی زند آروغ
(سلسله الذهب ، ۱۸۵)

جامی از دیگر مفاسد اجتماعی روزگار نیز یاد کرده است از جمله انحرافـات جنـسی، قـوادی، امـرد بـارگی و... می گوید:

هـزار امرد غـــــلام فتنه انگیز به عشوه جـــان ستان و غمزه خونریز
(یوسف و زلیخا، ۶۸)

و در امردبازی صوفیان هم می گوید:

هر کجـا مفسدی مجالی یـافت که امـــردی را زشهر سر برتافت
کرد یـــاد حضـور درویشـــان که سـرم خـــاک مقدم ایشان...
شیخ در خواب و مفسدک بیکار شیخ بیکـــــار و مفسدک در کار
سـاخت انـــدر پناه لنگر شیخ کار خود را که خاک بر سر شیخ...
(سلسله الذهب ، ۲-۱۹۰)

جلوه های فرهنگی و اجتماعی

یکی از جلوه های اجتماعی که در اغلب شاعران کلاسیک پرداز و گذشته ی مـا بـه آن اشـاره شـده، انـواع پوشاک و لباس های رایج روزگار می باشد:

جامی هم در اشعار خود به انواع پوشش و لباس های متفاوت زنان و مردان روزگار اشاره کرده است؛ در اینجا به تعدادی از آنها اشاره می کنیم:

۱- **پوشش های سر**

برقع، چادر، عصابه، کلاه، معجر، مقنعه، نقاب از جمله پوشش هایی هستند که جامی در اشعار خود به آنها اشاره نموده است؛ مانند:

- ای قمر طلعت مکی مطلع   مدنی مهد، یمانی برقع
(همان ، ۵۶۴)

- معطل گردن از طوق مرصع   معرا عارض از زربفت برقع
(یوسف و زلیخا، ۱۷۴)

- زسر چادر فتاده نسترن را   زخیمه رفته پوشش نارون را
(همان ، ۱۷۴)

- چون رسد روز وصل دست به یار   نامه را جامی به سر دستار
(سلسله الذهب ، ۱۵۰)

- به جای بستن زرین عصابه[۳]   به سر بر بست پشیمن پای تا به
(یوسف و زلیخا ، ۱۰۳)

- کشید از مقنعه موی معنبر   فشاند از آتش دل خاک بر سر
(همان، ۶۰)

۲- **تن پوش**

از جمله تن پوش های رایج روزگارجامی می توان به ازار، جلباب، خرقه، دراعه، دلق، قبا اشاره کرد؛ جامی می گوید:

- ازار نیلگون بسته به تعجیل   چو سیمین سروی آمد بر لب نیل
(همان ، ۹۵)

- به صنعت ده هلال مه قفا را   زجلباب شفق کرد آشکارا
(همان ، ۱۲۸)

- سجاده ی نور پارسایان   دراعه نمای پارسایان
(لیلی و مجنون ، ۲۵۹)

- قبا برقد آن سرو دلارا   چو کردی راست گفتی مرحبا را
(همان ، ۴-)

۳- **پاپوش**

جامی از پای افزار و پاپوشی های متعددی نام می برد که در عصر او رواج داشته است؛ از قبیل:

پایدان، گرگاو (گرگابی)، موزه، نعلین:

- پایدان پاره پای آبله شد   معده از رنج جوع در گله شد
(سلسله الذهب، ۵۶)

- کهنه گرگاو در برابر داشت   گرد در پا و کرک در برداشت

(همان ، ۱۵۶)

- در یک موزه دو پا که دیده ست	یک خانه دوکد خدا که دیده ست

(لیلی و مجنون . ۳۴۰)

- ادیم طایفـــی نعلیـــن پاکن	شراک[۴] از رشته ی جان های ماکن

(یوسف و زلیخا ، ۲۹)

۴- انواع پارچه و منسوجات

جامی به انواع پارچه و منسوجاتی چون اطلس، اکسون، پلاس، خز، دیبـا، سـقلاطون،قـصب و کربـاس اشـاره دارد؛ مانند:

- پی خـــویش دلـق قبا دوختن	به از اطلس خـــانی انـــدوختن

(خردنامه ی اسکندی ، ۴۹۹)

- نیست از اطلس و اکسون سخن	همچــــو فانوس کـــم از پیرهن

(سبحه الابرار، ۶۸۳)

- برکشی از شــاهد اطلس لبـاس	اطلس و ســـــازش لباس از پلاس

(تحفه الاحرار ، ۵۴۵)

- به بالای خزواکسون همی رفت	بر اطلس چـــون مه گردون هی رفت

(یوسف و زلیخا ، ۱۶۹)

- خانه داری زمــــردین سقلاط	چون چمـــــن در بهای سبز بساط

(سلسله الذهب ، ۲۴۸)

- ردایی از قصــــب کرده حمایل	به هر تارش گره صـــدجان و صد دل

(یوسف و زلیخا، ۱۴۵)

البته باید افزود که در آثار جامی علاوه بر موارد مذکور،تعداد دیگری از منسوجات و پارچه ها نیز یـاد شـده است؛ مانند: ابریشم، استبرق، پرند، رفرف، سندش، شرب (پارچه کتان) ، فوطه، قماط (پارچه ای که بـدان دسـت و پای کودک را بندند.)

۵- خوردنی ها و غذاهای رایج

غذاها و خوردنی های هر منطقه ای با توجه به شرایط جغرافیایی و فرهنگی آن متفاوت است. در کشور مـا نیز با توجه به تنوع فرهنگی و گستردگی حوزه های جغرافیایی و اقلیمی متفاوت، انواع غذا و خـوراکی هـا رایـج و مورد استفاده مردم است. در هفت اورنگ جامی نیز، به تعدادی از غذا و خوراکی ها اشاره شده اسـت؛ ماننـد: آش، چرب رود (جگر آگند)[۵] هریسه[۶]، پالوده، لوزینه[۷]

جامی می گوید:

- خود به حرمت در آن چه کردم فاش	صـــدره افزون دگر حوایج آش

(سلسله الذهب، ۸۴)

- دیــد پیش دکــــانچـه ای طباخ　　چــرب رودی، نفیــر زرگستاخ

(همان ، ۱۹۳)

- آشپــزگرپزد هــــریســـه زمن　　گرددش گنـج سیم کیسه زمن

(همان ، ۳۶۹)

- وجــــه حلـــــــوا وخرج پالوده　　داده تــــر دامـــــنان آلوده

(همان ، ۸۴)

- دهـــــان تنگان به لب های شکرخا　　نداده در دهــــان لوزینه راجا

(همان)

برنج زعفران، خودش، عسل، شیر ، سرکه، دوغ و تره، شربت رنجیل، کافور، نقل و... نیز از خـوردنی هـایی هستند که جامی به آنها نیز اشاره نموده است.

اعتقادات و باورهای مردمی

باورها و اعتقادات عامیانه و مردمی هر ملتی، علاوه بر آنکه از جلوه ها و نشانه های هویـت ملـی و فرهنگـی آن ملت به شمار می آید، نوع نگرش، بینش و اعتقادات اجتماعی و دینی آنها را نیز تبیین می نمایند.
در روزگار جامی نیز انواع باورها، گرایش ها و اندیشه های عامیانه اجتماعی و مردمی رواج داشت؛ اینـک بـه نمونـه هایی از آنها اشاره می کنیم:

۱- علوم غریبه

علاوه بر دانش های تجربی و فلسفی متعددی که جامی به آنها اشاره کرده ، به تعـدادی از علـوم غریبـه[۸] و داشن های عوام نیز پرداخته است؛ مانند: کیمیا، ساحری، شعوذه، طلسم، فال بینی و پیـشگویی، جفـر و... او مـی گوید:

- کو صبح که یـک فسون بخواند　　وز آفت او مــــرا رهــــــاند

(لیلی و مجنون ، ۲۴۹)

- خوش آن کزبند صورت باز رسته　　ز سحر چشم بندان چشم بسته

(یوسف و زلیخا، ۸۲)

- پیکر خاک طلسم است و تو گنج　　گنجـــی از بحر ازل گوهر سنج

(سبحه الابرار، ۵۶۰)

- مــــرورا دقت اهــل دل را دق　　چیست ایـن جفر[۹] جعفر صادق

(سلسله الذهب، ۱۵۱)



جامی در اشعار خود علاوه بر آنکه بر علوم و دانش های غریبه و اعتقادات عامیانه ی مردمی اشاره دارد، گاهی نیز به سوء استفاده ی عده ای از صاحبان این علوم ، که جهالت و نادانی عامه را وسیله ی خوشگذرانی و هوسرانی خود قرار داده اند، مورد انتقاد قرار می دهد. (همان)

۲- امثال و حکم

امثال و حکم هر قومی نیز بخش وسیعی از فرهنگ و دانش عوام آن قوم یا ملت را تشکیل می دهد. مثلها آیینه ی روشنی از سیمای اجتماعی و فرهنگی ملت ها را نشان می دهند. هفت اورنگ جامی نیز منبع غنی و سرشاری از امثال و حکم گوناگون رایج روزگار جامی است. این دسته از مثل ها گاهی از آیات و احادیث و امثال سایره‌ی عربی اقتباس شده و معمول گشته اند و عده ای نیز از مثل های رایج فارسی روزگار جامی به شمار می آیند. اینک به ذکر شواهدی اکتفا می کنیم:

- اِرحَم تُرحَمْ

ارحـــم ترحم شنیده باشی   خـــاصیت رحم دیده باشی

(لیلی و مجنون ، ۲۹۲)

- اَلحَیاءُ مِنَ الایمان

شـــــد مبین زجرأت اینان   کالحیاء شعبه من الایمان

(سلسله الذهب، ۱۵۲)

- اَلرِّزقُ علی الله

- زِ آفت رهــــــزنش آگاه کن   قبله اش الزرق علی الله کن

(تحفه الاحرار، ۵۳)

- از گـــــوش مجوی کار دیده   فـرق است ز دیده تا شنیده

(لیلی و مجنون، ۲۴۶)

- زمردم سگ، زسگ مردم نزاید   ز گندم جو، ز جو گندم نزاید

(همان، ۲۴۶)

- ز آسمـــان مه همی دهد پرتو   بر زمین سگ همی کند عوعو

(سلسله الذهب ، ۲۰۸)

- گرگ چـون در رمه روان باشد   جـرم بردامن شبـــان باشد

(همان ، ۳۳۹)

- فرزند به صورت چه زشت است   در چشم پدر نکو سرشت است

(لیلی و مجنون، ۴۰۶)

- نشـد مـــانع طفـل قول پدر   که خـود خورد حلوا و گفتش مخور

(خردنامه ی اسکندری، ۴۴۸)

- نیاید زیک دست کردن دو کـار   نشـــاید بـه یک دل گرفتن دویار

(همان ، ۴۷۲)

- هر که افزون کشد قدم زگلیم — افکنـد خویش را به ورطه ی بیم
(سلسله الذهب ، ۱۵۴)

- یار از یـار خُلق دزدد و خوی — میـوه از میوه رنگ گیرد و بوی
(همان ، ۱۵۷)

- یک کفش بود برای یک پای — یک دل نشود دو دوست را جنای
(لیلی و مجنون، ۲۷۰)

یادداشت ها

۱- منظور جناب و آقا است که در عصر جامی به دانشمندان و علما اطلاق می شده است.

۲- تره در اصطلاح ترکی ، روش و قاعده و آداب کشوری را گویند.

۳- عصابه همان چهارقد ابریشمی سیاه و چهار گوش است که حاشیه ی زرد و قرمز دارد ؛ ر ک : فرهنگ البسه ی مسلمانان از : ر.پ. دُزی ، ص ۲۹۰.

۴- بند کفش و دوال

۵- امعاء و روده ی گوسفند که آن را از گوشت و مصالح پر کرده باشند.

۶- طعامی که از گوشت و حبوبات ترتیب دهند.

۷- حلوایی که از شکر یا عسل و مغز بادام کوبیده و گلاب سازند.

۸- رک : مقدمه ی ابن خلدون و تحفه ی حکیم مؤمن

۹- علم جفر را منتسب به امام جعفر صادق (ع) می دانند.

منابع وماخذ

- اسکارپیت ، روبر (۱۳۷۴)؛ **جامعه شناسی ادبیات**، ترجمه مرتضی کتبی، چاپ اول ، تهران: انتشارات سمت
- آل احمد، جلال(۱۳۵۶) ؛ **ن والقلم**، چاپ سوم، تهران: انتشارات رواق.
- آل احمد، جلال(۱۳۵۸) ؛ **ارزیابی شتابزده**، چاپ چهارم،تهران: انتشارات رواق.
- اوحدی مراغه ای(۱۳۷۵) **کلیات** ؛ به کوشش سعید نفیسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- با خزری عبدالواسع (۱۳۷۱)؛ **مقامات جامی**، به کوشش نجیب مایل هروی، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- جامی(۱۳۴۱) **دیوان** ؛ به کوشش هاشم رضی، چاپ اول، تهران: موسسه ی چاپ و انتشارات پیروزی.
- جامی(۱۳۷۵)؛ **نفحات الانس** به تصحیح محمود عابدی، چاپ سوم، تهران: انتشارات اطلاعات
- جامی: عبدالرحمان(۱۳۷۸)؛ **مثنوی هفت اورنگ**، با مقدمه ، تحقیق و تصحیح اعلاخان افصح زاده و... ، ۲ جلد، چاپ اول، تهران: انتشارات دفتر نشر میراث مکتوب.
- جامی، عبدالرحمان (۱۳۷۴)؛ **بهارستان**، به تصحیح اسماعیل حاکمی، چاپ سوم، تهران: انتشارات اطلاعات.

- جامی، عبدالرحمان(۱۳۵۲) ؛ **اشعه اللمعات**، به تصحیح حامدر بانی، چاپ اول، تهران: انتشارات گنجینه.

- جامی، عبدالرحمان(۱۳۳۲)؛ **نفحات الانس من حضرات القدس**، به تصحیح و مقدمه ی مهدی توحیدی پور، چاپ اول، تهران: انتشارات محمودی.

- جامی، عبدالرحمان(۱۳۵۶)؛ **نقد النصوص فی شرح الفصوص**، به تصحیح ویلیام چیتیک ، چاپ اول، تهران نتشارات انجمن فلسفه ایران.

- حسینی، محمد(۱۳۷۶)؛ **تحفه ی حکیم مومن**، با مقدمه ی روضاتی، چاپ دوم، تهران: انتشارات کتاب فروشی محمودی.

- حقیقت ، عبدالرفیع(۱۳۶۱)؛ **تاریخ نهضت های فکری ایرانیان**، ۳ جلد، چاپ اول، تهران: شرکت مولفان و مترجمان ایران.

- حکمت، علی اصغر(۱۳۶۳)؛ **جامی**،تهران: انتشارات توس.

- خواندمیر، غیاث الدین(۱۳۶۲)؛ **حبیب السیر**، ۴ جلد، زیر نظر محمد دبیر سیاقی، چاپ سوم، تهران: کتاب فروشی خیام.

- ر. پ. دزی(۱۳۵۹)؛ **فرهنگ البسه ی مسلمانان**، ترجمه: حسینعلی هروی، تهران: بنگا، ترجمه و نشر کتاب.

- روژه باستید(۱۳۷۵) ؛ **هنر و جامعه**،ترجمه غفار حسینی، چاپ اول، تهران: انتشارات توس.

- گلدمن لوسین (۱۳۷۶) ؛ **جامعه، فرهنگ و ادبیات**، ترجمه: محمد جعفر پوینده، چاپ اول، تهران: نشر شمه.

- مایل هروی، نجیب(۱۳۷۷) ؛ **جامی**، چاپ اول تهران: انتشارات طرح نو.

